ما وراء الفن

د. أحمد حمدي محمود






د. أحمد حمدي محمود
ما وراء الفن
الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٣

الاخراج الفنى
محمد محمد عبد العال



مقدمة

لا أغالى إذا قلت ان الكتابة فى الفن بفروعه المختلفة وتذوقه ونقده من أكثر الموضوعات إثارة للاهتمام . كما أن مراجعه وفيرة للغاية . إذ يشترك فى طرقه الفلاسفة والمفكرون والفنانون والنقاد والمؤرخون والصحفيون . واذا راجعتم قوائم الكتب التى تصدر فى الخارج ستدهشون من الكثرة الكبيرة التى تصدر طوال العام . وقليل جدا من هذه المراجع يتميز بدقته وامانته وطرافته . أما اغلب هذه المراجع فله سمات الكتب السوقية التى تستغل فضول المستهلكين ، أو تسوقهم إلى نوع هابط من الفن ، أو قد تكون مؤلفة بتكليف خاص من بعض الشركات التى تنتج سلعا فنية مزعومة ، وتصرف أموالا طائلة للدعاية لها وترويجها بعد أن انفقت عليها الكثير ، وإذا لم تحقق هذه السلع عائدا مناسبا لحقت بها خسارة فادحة ، لن تكون أقل من الكارثة التى تلحق عادة بالزبائن البسطاء الذين يجهلون الاختلاف بين الفن بمعناه الحقيقى والفن الزائف الذى يغمر الأسواق وينتمى اليه أساطين الجهل والدجل والضحالة .

ويهدف هذا الكتاب إلى التنوير فى مسائل التذوق الفنى ، وقد ينفعكم أيضا إذا شاءت الأقدار أن تعملوا فى مجالات أخرى قد تكون بعيدة عن الفن ، لأنكم لن تقعوا فى مصائد تجار الفن بكل ضروبه وأنواعه .

وقد يكون من المناسب فى هذه المقدمة أن نتحدث عن مكانة الفن فى الحضارة والحياة . ولم يغفل الفلاسفة الكلام عن هذه المسألة فاكتفى واحد منهم (هيجل) بثلاثة مظاهر للحضارة هى الفن والدين والفلسفة . ورأى آخر (كروتشي) أن هذه المظاهر أربعة : الفن والعلم والاقتصاد والاخلاق . وصنف فيلسوف آخر (كولينجوود) تصنيفا مختلفا . بدأه بالفن وتلاه بالدين ثم العلم ثم التاريخ ثم الفلسفة . ولربما انتقيت التصنيف الأخير ، وفضلته على كثير من التصنيفات الأخرى ، ولكننى افرق بين نوعين من الدين : النوع الأول هو النوع الساكن أو الاستاتيكى الذى يفرض على الانسان اجتماعيا . والنوع الثانى ويمثل قمة الوعى ، أى قمة شعور الانسان بالعلاقة بينه وبين خالقه . وعلى هذا فانى أرتب مظاهر الحضارة أو الحياة تصاعديا على الوجه الاتى : الفن ـ الدين فى صورته السحرية أو الساكنة فى نظرية برجسون ـ العلم ـ التاريخ ـ الفلسفة وأخيرا الدين فى صورته الواعية ، القريبة من الصوفية .

ويلاحظ أن مغظم ما وصلنا من تصنيفات قد بدأ بالفن باعتباره أول ما عرف الانسان من مظاهر الحضارة . فلقد رسم الانسان قبل أن يكتب ، وترنم بالنغم قبل أن يتكلم ورقص قبل أن يمشى . هذا من ناحية طفولة البشرية ، والفرد بالمثل عرف الفن قبل أن يعرف العلم ، وقبل أن يعرف الفلسفة أو الدين بمعناه الواعى .

فلنبدأ الكلام بالفن ونحدد معناه الفلسفى ، ولقد سبق أفلاطون الفلاسفة المحدثين عندما أدرك قبلهم أن الشعر بمعنى ما هو المملكة الروحية للطفل . وقال فيلسوف المانى حديث كلاما مشابها : « الشعر هو اللغة الأصيلة للبشرية » . وقال فيلسوف ايطالى حديث أيضا أن الأطفال يتكلمون شعرا وكذلك الهمج . معنى كل هذه الأقوال أن الفن هو أبسط التعابير الانسانية وأقلها تعقدا وأكثرها بداوة . ولا يفهم من هذا الكلام أن البدائيين أو الأطفال

أرقى فنا وشاعرية من المتحضرين ، ولكنه يعنى أنهم أكثر تلقائية ، لأن التجربة الفنية عند المتحضرين تختلط بمظاهر أخرى تعبر عن ملكات النفس الأخرى التى تمثل تجارب لا يعرفها البدائى أو الطفل مثل العلم أو الفلسفة . وكثيرا ما درجت الحضارات عند تقدمها الى فطام القدرات الفنية والشعرية عند ابنائها حتى يتفرغوا للجوانب الاعقد من الحضارة .

فى مرحلة الفن هذه ، ينطلق الخيال كأنه حلم ، بلا تقيد بالضوابط التى تظهر فى المراحل الأعلى ، أى أنه لا يبالى هل تتوافق التجربة الفنية مع الواقع أو الحقيقة ؟ . فاذا رسم الفنان صورة لشخص ، لا يهمه التشابه بين الصورة والأصل ، فالتفرقة بين الحقيقى وغير الحقيقى ، أو بين الواقعى وغير الواقعى تجىء متأخرة فى تجارب مراحل أخرى . وحتى إذا استلهم الفنان الاحداث التاريخية ، فإنه لا يتعمد ذكر وقائع مطابقة للوقائع الأصلية ، وإذا حدث تماثل ، فانه يجىء عرضا .

من هذا يتضح أن الفن خيال صرف . والفنان غير مطالب باصدار أحكام منطقية أو بنقل الواقع كما هو . وحتى فى ابعد المذاهب الواقعية تطرفا ، فان الفنان اذا دقق فى نقل منظر من مناظر الطبيعة ، أو حاول استنساخه ، فان ما يرسمه لا يزيد عن رؤ ية من صنع خياله . وعلينا الا نصدقه اذا قال لنا أن ما يفعله فى الفن لا يمت بصلة إلى الخيال ، وانه مدين بالفضل إلى دقة الملاحظة والمشاهدة ، وأنه لا يختلف عن العالم ، فكلاهما يتمتع بدقة فائقة فى نقل الموضوعات الخارجية أو الأحاسيس الداخلية . أن ما يحيا عليه الفنان هو رؤى الخيال ليس الا . واذا اراد تشبيه رؤ ياه بشىء ما يمت بصلة إلى الحقيقة ، فعليه أن يشبه هذه الرؤ ية بالاحلام وحدها .

علينا اذن أن نفرق بين « منطق » الفن ومنطق العلم والعقل . وكانت أول محاولة لاجراء هذه المحاولة هى التى قام بها الفيلسوف الالمانى الكسندر باومجارتن » فى كتابه « استاطيقا » AESTHETICA (١٧٥٠) الذى اتجه الى تصحيح ما عرفناه عن الفن فى النظريات التى بدأت باليونانيين وما ردده المفكرون تشبها بارسطو عن ان « المحاكاة » هى روح الفن ، وان ما يميز الانسان على سائر الكائنات هو القدرة على هذه المحاكاة ، التى تعد مصدر

غبطته ومتعته . فكل الفنون تعتمد على المحاكاة . ولا اختلاف فى ذلك بين عزف الناى أو الرقص أو التصوير أو النحت .

ولكن ، هل حقا يستطيع الفنان محاكاة الطبيعة حتى اذا قصد ذلك ؟ أن كل الفنون تعرف أن هناك ابتعادا ملحوظا عن الصورة المطابقة للطبيعة . وفى البداية نظر إلى هذا « الابتعاد » على أنه من دلائل العجز . ولكننا أصبحنا ننظر اليها الآن على أنها علامة امتياز ، لأنها دليل وجود جانب خلاّق فى عمل الفنان ، ونسب أنصار فكرة المحاكاة قدرة أخرى للفنان سموها القدرة على الانتقاء فقالوا أن الفنان لا يحاكى الطبيعة بحذافيرها . أنه يختار الاشياء الجميلة منها ، أو ينقل LA belle nature « الطبيعة الجميلة » وبذلك فانه يتفوق على الطبيعة . ولكن الا يعنى هذا التفوق على الطبيعة تحريفها ، أى عدم نقلها حرفيا ؟

بوجه عام ، لم يعد هناك من يؤمن أن أصل الفن هو المحاكاة . وكذلك اختفى معنى آخر ، دام طويلا ، وهو الظن أن الغاية الاساسية للفن هى نقل « الجميل » فى الطبيعة ، أو ما تميز بكماله واتساقه . وعبر عن هذا المعنى الشاعر الالمانى جوته عندما قال : « أن الاعتقاد بان الفنون الرفيعة قد انبعثت من الرغبة المزعومة فى تجميل العالم المحيط بنا ، اعتقاد زائف » .

فالفن يعيد تشكيل الاشياء formative ، ويخلق ما هو جديد ، وهذه هى غايته الاساسية ، وليست غايته البحث عما هو جميل . فلا عجب إذا رأينا البدائى زين نفسه باشكال غريبة مفزعة وبالوان فظيعة . ومن الغريب أن هذه الأشكال التى تبدو فى تفاصيلها مزعجة تتكامل فى شكل منسجم متوافق ، لانها منبعثة من شعور واحد نجح فى تجميعها فى هذا التكوين المميز .

وهكذا ابتكر المفكرون غايات أخرى للفن « كالجليل » و « المميز » و« الشكل ذى المغزى » . . الخ . وقالوا ان أهم جانب فى التجربة الفنية هو التلقائية المنبعثة من انفعال صادق ، وان ما يفعله الفنان ليس محاكاة أشياء خارجية ، ولكنه التعبير عما فى وجداننا وأعماقنا وانفعالاتنا . ثم غالى الفلاسفة فى الاشادة بدور التعبير عن الانفعال حتى قال بعضهم : ان التجربة الفنية « تعبير » . واذا قلنا « التعبير » أو اجادة التعبير فاننا نعنى شيئا واحدا ،

لان كل افصاح أو ايماء يصح اعتباره عملا فنيا !

وإذا رضينا بهذا الرأى فاننا نكون قد تجاهلنا ركنا هاما فى التجربة الفنية . هذا الركن الهام هو تجسيم المشاعر والانفعالات الفنية اعتمادا على عملية بناءة هامة ، تجسم الانفعال الفنى فى صورة مرئية أو مسموعة نستطيع نحن المتذوقين مشاهدتها والتاثر بها . ولعل أصحاب هذا الرأى كانوا يخشون على نقاء بذرة العمل الفنى حتى من خطوة هامة هى تجسيمه وتحويله من عمل فنى « بالقوة » الى عمل فنى « بالفعل » ، أو لعل أكثرهم كان يعتقد أن الاعمال الفنية البدائية أكثر صدقا وابتعادا عن صنعة الفن المتحضر ، ومن ثم فانها أكثر استحقاقا لصفة الفن الحق . فهى عميقة ثرية بالفحوى ، لانها صادرة من أعماق مشاعرنا ، وإذا تدخل العلم بمعانيه المجردة فانه سينتزع منها الكثير من ملامحها وقوتها ، لان العلم ـ وهو من المقومات الهامة فى عملية التجسيم الفنى ـ قد عرف بحرصه على تحويل الواقع الفنى الى صيغ متكررة تناسب أدواته التكنولوجية التى لا تعترف بالفروق بين انفعال فنى وآخر . ولا تعترف بتغير المعنى بتغير السياق . بينما الفنان الحق لا يكرر أى « انفعال » فنى مرتين . فهو اذا رسم المنظر الطبيعى نفسه ، جاءنا فى كل مرة بعمل فنى مختلف ، فى تكوينه والوانه وتوزيع ظلاله واضوائه . ولا يرجع هذا إلى اختلاف الحالة النفسية عند الفنان ، أى يكون غاضبا فى المرة الأولى ،راضيا فى المرة الثانية ، فرحا فى المرة الثالثة . ان هذا يرجع إلى الاختلاف فى الحيوية والمنظور والمشاعر الساكنة فى وجدانه والتى لا تعرف الاستقرار والهدوء . هذه المشاعر مختلفة عن مشاعر الحياة العملية . أنها مشاعر استاطيقية . هذه المشاعر تحرك يديه فى كل مرة تحركات مختلفة ، وبذلك يتجسم العمل الفنى على انحاء متنوعة . فيقدم لنا عالما جديدا لم يره احد من قبل ، أو يسمعه أو يتخيله . ويصح أن تسمى هذا العمل تفسيرا جديدا للواقع ، يكشف أعماقا جديدة منه .

ولقد أسرف بعض الفلاسفة من جراء شدة تحمسهم للفن فقالوا لنا أن التجربة الفنية تكشف سر الحياة ، وأنها وحدها تميط اللثام عن خفايا الوجود . وعلى هذا فانه سيحقق ما عجزت الميتافزيقا فى عصورها الطويلة عن تحقيقه ، فهل نساير هذه المذاهب المتطرفة التى جعلت الفن يطغى على باقى جوانب

التجربة ، ودفعتنا إلى تصور آننا قادرون على أن نحيا بالفن وحده !

تحدثنا عن الفن ، وكأنه يحدث فى فراغ ، وكأن الفنان يبدع العمل الفنى لذاته ، وتصورنا أن الخيال يستطيع أن يعمل منفردا دون مبالاة بباقى ملكات النفس أو العقل ، وكأن هناك عملا فنيا قد استطاع أن يحيا بغير مبالاة بمن يتذوقون هذا العمل الفنى .

وليس من شك فى أن بعض النظريات الفنية قد استطاعت أن توحى بهذه المعانى ، واعتنقها نفر من الفنانين المحدثين الذين لا ننكر أنهم أكثر وعيا برسالتهم من أقرانهم الذين عاشوا فى العصور السالفة . وكانوا يعنون بابداع الفن أكثر من اهتمامهم بتفسيره أو تأويله أو كتابة مبررات لما يبدعون أو يخلقون ، ومن ثم فانهم خلقوا أعمالا فنية لم يلتفت اليها ، وقالوا انها لم تبدع للحاضر ، لان الفن لغة المستقبل ، والفنان الحق هو الذى لا يتجاوب مع معاصريه ، ولا يتوقع منهم الثناء أو التقريظ . ومع هذا ، ومع اعترافنا بحق الفنان فى الاعتداد بذاته واحترام فنه ، فاننا لا ننكر حق متذوقى الفن فى ابداء رأيهم فيما يتذوقون . وحتى اذا أنكر الفنان مبالاته بما يقوله جمهور متذوقى الفن ، فإنه بعد أن ينتهى من اعداد عمله الفنى ، يقوم بمراجعته ويستذكر ما قيل له بعد تجاربه السابقة ، ويحاول بقدر المستطاع الاقتراب من رأى هؤلاء المتذوقين .

فالفنان فى المرحلة الأولى لابداعه الفنى يترك خياله على سجيته ، لينطلق بلا معوقات من باقى ملكات العقل ، وبلا مبالاة بالواقع أو البيئة التى يبدع فيها عمله الفنى . هذه المرحلة يصح أن توصف بالمرحلة التى يتبع فيها الفنان مبدأ الفن للفن . فكما يعيش العالم تجربته العلمية ـ فى البداية ـ بمعزل عن كل المؤثرات التى قد تعوق رسالته العلمية ، كالمؤثرات السياسية والاخلاقية ، والتى ربما حثته على الكف عن الاستمرار فى اجراء تجربة ربما أضرت بلده وأهله . ويوصف العالم حين ذاك بأنه يتبع مبدأ العلم للعلم . كذلك الفنان فى مرحلة ابداعه الاولى يجنح إلى تناسى كل المؤثرات الخارجية ويركز على الفن للفن ، ولكن بعد أن تنتهى هذه المرحلة فانه سيذكر أن « الخيال » مجرد ملكة من ملكات العقل ، ولابد أن يكون عمله الفنى مرآة لعقله كله وليس لخياله

فقط . ولذا يحاول أن يستبعد كل ما تعارض مع باقى ملكاته أو لم يناسب مجتمعه ، أو ما يبدو متنافرا مع الذوق السائد . وما يجرى فى هذه المرحلة الثانية ليس فى صميم تجربة الفن . ولكنه اجراء ضرورى يجىء فيها بعد ، لكى يضمن لعمله الفنى البقاء ، ولكى يحميه من عدوان ملكات العقل الاخرى التى قد تصف خياله بالصبيانية أو الحماقة ، أو بتجاهل البعد الاجتماعى للعمل الفنى .

فإذا انتقلنا إلى صدى العمل الفنى عند المتذوقين ، فإننا سنرى جملة اهتمامات تنبع من شتى الطوائف التى يتألف منها المجتمع أو مجتمع المثقفين . وبعض هذه الاهتمامات تضر بالقيمة الفنية لا محالة ، فهناك من يحاولون خلق قيم نفعية للعمل الفنى ، ويظنون أن قيمة العمل الفنى تقاس بمدى التأثير الاخلاقى لهذا العمل . ولو صح ذلك لارتفعت قيمة اتفه الأعمال الفنية القريبة من المواعظ ، ولغدت أعظم أهمية من المنجزات الخالدة التى ابتعدت عن كل دعاية اخلاقية مباشرة ، وكل ما يربطها بالاخلاق هو صدقها الفنى وعمق احساسها بالحياة الحقة للانسان .

وعندما اقتحم علماء النفس ميدان تفسير الأعمال الفنية فانهم رأوا التركيز على « جدوى » العمل الفنى ، ومن ثم فانهم اعتبروا قيمة العمل الفنى مرتبطة بالنشوة التى يحدثها أو بالشعور بالارتياح بعد تجربة التذوق الفنى . ولو سايرنا هذا الاتجاه ، فاننا سنصادف نتائج عجيبة ، لاننا سنرى أشياء لا يصح نسبتها إلى الفن ، كبعض العقاقير أو العاب السيرك تحقق نشوة لا تختلف كثيرا عن النشوة التى يحدثها العمل الفنى !

أما العلماء فقد حللوا التجربة الفنية وقسموها إلى مراحل . وكعادتهم اكتشفوا قوانين تفسر الخطوات التى يتبعها العمل الفنى . وكان أول من اهتم بوضع هذه القوانين هم الذين يوصفون بالكلاسيكيين ، أو الكلاسيكيين الجدد فيما بعد . ففى ميدان الدراما تحدثوا عن أقسامها وعرفوا التراجيديا والكوميديا ووضعوا قوانين لمقومات كل منهما . واتهموا من يبتعد عن هذه القوانين بالمروق ، ولم يعترفوا بالخيال أو بمحاولات الابتعاد عن القوانين العقلية ، حتى انتجوا اعمالا آلية ، أكثرها انقرض ، كما انقرضت انماطها ،

وما بقى من هذا النوع يرجع خلوده إلى أسباب أخرى غير تقديس قوانين الفن ، واتباعها الحرفى .

وتسببت هذه الحالة فى حدوث الحركة الرومانتيكية فى أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر على وجه التقريب ، وتتكرر هذه الحركة كلما حدث جمود وركود فنيان يدعوان إلى التمرد على القوانين ، وعدم الاعتراف بوجود قوالب مسبقة لا يطلب من الفنان أكثر من حشوها ، ودعت هذه الحركة الرومانتيكية أو الحركات الرومانتيكية إلى حرية الخيال وجموحه ، ونجحت فى تعريفنا نظريا بدور الفن فى حياتنا ، لكنها أسرفت عندما ظنت أن الفن مساو للحياة كلها ، وأنه قادر على حل الغاز حياتنا . وقال بعضهم أن الخلق الفنى صورة مماثلة للخليقة فهو يعنى ابداع صورة متناهية لمضمون لا متناه ، أو قالوا أن موضوع الفن هو « المطلق » (هيجل) أو كل ما يجرى فى الوجود فى الطبيعة ووراء الطبيعة .

وهكذا أصبحنا نحيا فى دوامة . فهناك مذاهب متطرفة ، بعضها حول الفن إلى قوانين ونظريات شبيهة بنظريات الرياضيات والعلوم اليقينية ، والبعض الآخر اندفع وراء الخيال وتصور عن طريق الوهم أن الفن قادر على اختراق حجب الغيب وحل الغاز الحياة التى عجزنا فى القرون السالفة عن معرفتها . وقد رأينا هذا الاتجاه الأخير حتى عند فلاسفة عرفوا بالرصانة كبرجسون الفرنسى الذى قسم المعرفة إلى قسمين : قسم يختص بالعلم الذى لا يستطيع أكتشاف أكثر من العلاقات العلّية الخارجية ، وقسم آخر يعتمد على الحدس الذى ينفذ داخل الاشياء ويعرف جوهرها وأصلها وفصلها ويتحقق ذلك عن طريق الفن . فاذا استمعنا إلى سمفونية واحدة امكننا أن نعرف سر الكون والخليقة !

وعندما تناول فلاسفة التاريخ والمؤرخون وعلماء الاجتماع مسألة الفن ، أكثروا من التعميم ، وجعلوا لكل عصر سمة فنية . فهذا عصر يغلب عليه طابع فن العمارة ، وعصر آخر خضع خضوعا مطلقا للتصوير ، وآخر غارق فى الموسيقى ، وحاولوا ترتيب أهمية الفنون بقدر ما فيها من خيال وتحليق بعيدا عن الواقع ومادياته ، ومن ثم راوا العمارة فى قاع سلم الفنون ، ويرتفع عنها

فن التصوير الذى يتسامى الى فن الشعر ثم يجيء فى نهاية هذا المعراج الروحى فن الموسيقى القادر على تجاوز الواقع والتسامى عليه ، لان الموسيقى خيال فى خيال !

والعجيب أن هذه النظريات قد احدثت أثرها الهائل على الفنانين . فظن بعضهم أن كل اقتراب من ماديات الحياة ومن التكنولوجيا يحط من شأن الفن . فعيب على التصوير أنه فن تشخيصى ، أى يختار موضوعاته من الواقع ، يحاكيها أو يستلهمها . وحاول التصوير محاكاة الموسيقى وقال الفنانون أن المصور يصنع بالوانه ما يصنعه الموسيقى بنغماته ، ولا يلزم أن يكون له موضوع محدد . اليس التصوير فنا تلوينيا ولهذا سمى فى اللغات الاجنبية painting أو Peinture ، وكان من الواجب أن نسميه فى لغتنا العربية بفن الملونات . وكأن الموسيقى قد ارادت تبادل المواقع مع التصوير ، رغم كل ما قيل فى الاعجاب بها وتتويجها على عرش الفنون . فقد قامت هى الأخرى بتقديم الموسيقى التصويرية أو الموسيقى ذات البرنامج أى التى تقيد نفسها بموضوع محدد ، وتحاول التصوير بالنغم بدلا من الانطلاق فى عالم المجردات . وكأنها اعتقدت أن استعراض العضلات واقتحام مجالات غير مجالها الاصلى نوع من التفوق أو ارضاء عقدة التفوق .

كل هذه التفسيرات لن نستطيع أن نخوض فيها باسهاب فى هذه المقدمة التى ربما رآها بعضنا قد طالت أكثر مما يجب واراها أنا أقصر كثيرا مما يجب لوفرة ما كتب فى هذا الموضوع . فقد استأثرت فلسفة الفن باهتمام الفلاسفة المحدثين بعد أن سدت ابواب التفلسف فى الموضوعات التى تحولت الى موضوعات يقينية كالرياضيات والمنطق والعلوم الفزيائية ، كما أن بعض العلوم الانسانية قد شاركت مشاركة فعالة فى دراسة موضوعات الفن . فالانثروبولوجيا مثلا قد درست دراسات ميدانية فنون البلدان التى توصف خطأ بالهمجية أو البربرية . واكتشفت فيها تراثا هائلا نهل منه الفنانون فى مختلف المجالات . فلقد تأثر به الموسيقون فى ايقاعاتهم والاتهم الموسيقية ورقصاتهم ، وتأثر به النحاتون والمصورون . ولعل هذا التأثر قد تجاوب مع نظريات الفن القائلة بان البدائى والطفل يعرفان الفن معرفة حقة لأنهما

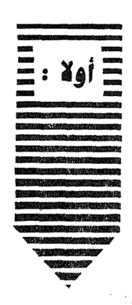
لا يعرفان الحضارة والمدنية التى نمّت الفن من ناحية ، ولكنها خلقت فنونا زائفة غايتها الكسب التجارى وتملق احقر الغرائز الانسانية .

ولا ننسى أيضا علم الاجتماع ، فله دور عظيم فى اقتحام مجال الفنون ، وكذلك علم النفس الذى درس تجربة التذوق الفنى ، اعتمادا على الالات الالكترونية المستحدثة ، وكشف النقاب عن مدى قدرة هذه الفنون على التوسع وقدرتنا على الاستيعاب والقبول ، ومن هنا ظهرت تواليف جديدة للألوان ، وأعترف بالنشاز كأحد المقومات الهامة فى الموسيقى .

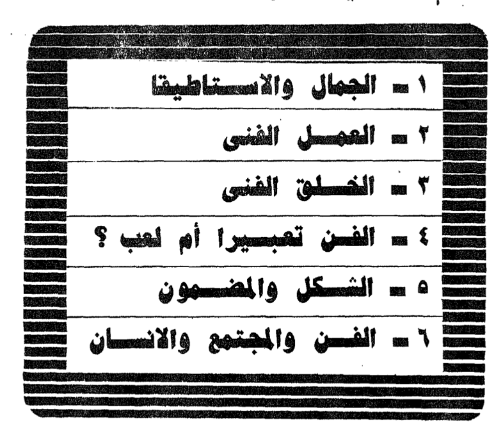
وبعد هذه المقدمة ، سأتحدث عن خطة كتابى . فقد كنت أمام خيارين : أما أن أكتب للمبتدئين الذين لا يعرفون شيئا عن الفن ، ويكرهون الأسلوب الفلسفى فى عرض قضاياه ، وهذا الأسلوب هو المتبع فى أكثر مراجع الجماليات ، أو اكتب للمتخصصين فى فلسفات الفن ابتداء من العصر اليونانى حتى وقتنا هذا .

وقد رأيت أن الأوفق هو أن أكتب فى الاتجاهين فالقسمان الاولان « أهم قضايا الفن والجمال » ، « والفنون فى وحدتها وتفردها » يخصان القارىء الذى ينشد الثقافة ويتساءل عن معنى الفن ، ويعجب لأولئك الذين لا يرضون عن ذوقه الفنى ويريد أن يعرف شيئا عن الموسيقى الكلاسيكية أو العالمية ، وتيارات الفن التشكيلى وأسماء مذاهبه المختلفة التى تتردد اسماؤ ها دون أن يعرف أصلها وفصلها ، والقسم الأخير وعنوانه ، نظرات مختلفة إلى معنى الفن » مخصص للكلام عن بعض التفسيرات الحديثة التى كتبت فى أسلوب غير فلسفى أو ميتافيزيقى لمن يرغب زيادة التعمق ، حتى إذا لم يكن ملما بالفلسفة ومذاهبها المختلفة التى يلزم معرفتها لمن يرغب الاحاطة بفلسفات الفن بمعناها الصحيح .

* * *



أهم قضايا الفن



١ - الجمال والاستاطيقا

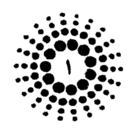
٢ - العمل الفنى

٣ - الخلق الفنى

٤ - الفن تعبيرا أم لعب ؟

٥ - الشكل والمضمون

٦ - الفن والمجتمع والانسان



الجمال والاستاطيقا

اعتدنا أن ندرس المسائل النظرية الخاصة بالفن وابداعه وتذوقه تحت عنوان « الجمال » أو الجماليات . وتبدأ مشكلتنا الأولى التى تحتاج إلى دراسة ابتداء من هذا العنوان . فقد ورثنا عن اليونانيين الاعتقاد بأن المحور الذى تتركز عليه الدراسات الفنية هو الجمال . ولن أخوض فى التاريخ الطويل لاستعمال هذه الكلمة ومعانيها المختلفة . ولكننى أكتفى بتلخيص محاورة « هيبياس الاكبر » لافلاطون التى حاول فيها تحديد معنى الجمال . فقد سأل « سقراط » هيبياس عن معنى الجميل » و« الجمال » . ورأى هيبياس أن الشيئين شىء واحد ، والأهم من ذلك هو التفرقة بين الجمال الخارجى المحسوس بالنظر أو السمع ، والجمال الروحى الباطنى ، فكل ما نراه ونستمتع به أو نسمعه ونطرب له لايصح أن يوصف بالجمال إلا إذا انعكس فى نهاية المطاف على السلوك الانسانى . وهذا يعنى أن أفلاطون كان يتكلم عن الخير والخَيِّر بدلا من أن يتكلم عن الجميل والجمال .

وهكذا كان الجمال والفن خاضعين فى دراستيهما خضوعا كاملا للاخلاق ثم بعد ذلك للدين ، ومن هنا جاءت صعوبة قيام علم خاص بالفن والجمال . وقد حار الفلاسفة والمفكرون طويلا فى تحديد المقصود بالجمال فجعلوا لهذه الكلمة مجالا واسعا يضم كل الجوانب لحكم الذوق ، ثم اتضح أن هناك درجات لهذا الجمال ، فهناك اختلاف بين وصف جبل شامخ بالجمال ووصف هريرة بنفس الصفة . وهذا يدعو إلى اختراع كلمة لكل حالة من

الحالات التى تنطوى تحت الكلمة الواحدة « الجمال » والجميل . وظهرت عدة كلمات فى اللغة الانجليزية مثلا مثل Pretty التى نستطيع أن نترجمها إلى مليح أو « صبيح » أو « لطيف » أو « حلو » . . واتفق على اطلاق هذه الكلمة على المستوى الادنى أو الاخف من الأشياء التى تطلق عليها كلمة « جميل » واكتشفت كلمة أخرى للدلالة على الأشياء الجميلة المهيبة التى لا يصح وصفها باللطف والحلاوة . . . . الخ .

هذه الكلمة هى Sublime التى نترجمها إلى جليل . ونستطيع أن نختار من الكلمات العربية « مهول » و« جبار » و« عظيم » و« رائع » و« مريع » فكلها تعبر عن احساسنا فى حضرة كل ما اتسم بعظمته وجبروته وابتكرت كلمة أخرى هى Grace وGraceful ، وقد تعنى بالعربية اللطف والظرف والإناقة . وقال مفكر فرنسى من القرن السابع عشر فى التفرقة بينها وبين جمال وجميل بان الجمال يعنى التناسق والاتساق بين الاشياء المادية وأعضاء الجسم الخارجية . أما اللطف والرشاقة فلها مدلول آخر هو الانسجام الداخلى أو الروحانى الذى ينعكس فى سلوك الفرد . ووسط هذا الاضطراب الكبير فى اختيار الالفاظ والحيرة بين الكلمات اليونانية والكلمات المستحدثة ظهر كتاب هام بعنوان Aesthetica لمؤلف ألمانى يدعى الكسندر باومجارتن الذى رأى ضرورة انشاء علم لبحث الجمال ، وكل ما يجرى فى تذوقه وفى الابداع الفنى وتذوق الفن . والكلمة مأخوذة من الكلمة اليونانية aisthesis وتعنى الادراك الحسى ، وعلى هذا يكون هذا العلم مختصا بدراسة « المدركات الحسية » ، وليس الجمال وحده ، ولكن المفكرين وقعوا فى خطأ مألوف فى تاريخ الفكر وهو عدم الارتباط بين المصطلح ودلالته ، ومن ثم جعلوا كلمة استاطيقا مرادفة لكلمة جميل . ويحرص المفكرون الان على عدم اعتبار الكلمتين مترادفتين . فقد اتضح أن الفن الذى تدرسه « الاستاطيقا » لا يعنى « بالجميل » كما أعتقد فيها فيما مضى . وكأن من وضع مثل هذا التعريف قد اكتفى بمشاهدة معروضات المتاحف أو المسارح الاستعراضية ، ونسى أننا ننسب قيمة فنية لاشياء كثيرة تتصف بشدة القبح . فهل شاهدتم الولدين اللذين يأكلان شقة البطيخ على قارعة الطريق . أنها لوحة من رسم المصور الأسبانى الشهير موريللو . وهل تنكرون أنها لوحة فنية رائعة ؟

وفى الأفلام السينمائية التى تشاهدونها لعلكم لاحظتم أنهم لا يكترثون بجمال الممثل أو الممثلة كما كان يحدث فى السينما فى أول عهـدها ، ولكنهم يهتمون أكثر من ذلك بالتناسب بين الممثل ودوره وكذلك عندمـا يصممون منظرا (ديكورا) لا أظنهم يضعون قصرا جميلا أو شارعـا أنيقا عنـدما يحتم الموقف وقوع الحادث فى كوخ أو زقاق ضيق .

وقل نفس الشىء عن الفواجع فى التراجيديا . فإذا وصف أحد الناس مثل هذه الاشياء بالجمال فانـه لا يعنى الجمال بمعنـاه الحرفى ، ولكنـه يعنى الجمال الفنى أو الاستاطيقى ، الذى قد لا يشعرنا بالارتياح ، ولعله يشعرنا بعكس ذلك ، أى بالانقبـاض والاكتئاب . ومـع ذلك فـأننا نشهـد بقيمته الفنية ، ولا نقول أن القبح يتعارض مع الفن ، نقول لعل الفنان قد أراد أن يعبر موضوعيا عن حالة معينة ، ونجح نجاحا كبيرا عندما قدم هذا العمل الفنى ، كل هذه المؤثرات قد دعت علماء الاستاطيقا إلى البحث عن صفـة أخرى غير صفة الجمال لكى تكون قاسما مشتركا بين أعمال الفن . وكم كانت هذه المهمة شاقة للغاية ؟ فنحن نتذوق الفن فى أشياء متضاربة كثيرة ، نتذوقه عند مشاهدة ألوان مرصوصة . نتذوقه عندما نرى راقصة باليه وهى تتحرك فى خفة . أو عندما نستمع إلى بضع « نوتات » من الموسيقى ، أو فى صرخة امرأة سمعت بوفاة عزيز لديها ، أو عندما نرى الرعد والبرق فى السماء . هذا لا يعنى أننا لا نشعر بالفن أحيانا عندما نتأمـل بعض الرسـوم الهندسيـة الجميلة فى جدران مساجدنا أو فى قطعة قماش ننوى اختيـارها لصنـع رداء لنا . كـل ما اقصد أن الأشياء الجميلة لم تعد وحدها تحتكر معنى الفن .

ولعل القول بأن ما يشد انتباهنا ويرغمنا على التحديق أو على الانصات هو الاجدر بنسبة الفن إليه ، ومع هذا فارجو ألا نتصور أن كل تركيز للحواس والانتباه ينتمى إلى الفن . فعندما أنظر إلى الفضاء دون غاية معينة أو أحلم حلم يقظة أو انقل انتباهى من شىء لآخر فاننى لا أمارس تجـربة استمتـاع فنى .

وقد وصفت تجربة الاستمتاع الفنى أحيانا فى بعض مذاهب فلسفة الفن بانها التجربة البعيدة عن الناحية العمليـة أو التى لا تنشد مثـل هذه الغـاية

العملية . وصاحب هذا الرأى هو الفيلسوف الألمانى إمانويل كانط الذى وصف تجربة الاستمتاع الفنى بأنها تتميز بالبرء أو التنزه عن الغاية العملية ، أى التى نتأمل الأشياء فيها لذاتها دون أن نسعى لمنفعة أو ننشد أجرا ، أو أننا نحتاج إلى تعليق كل نشاطنا وقدراتنا العملية إذا أردنا الاستمتاع كاملا بتجربتنا الفنية . وقد ترتب على هذا الرأى الخطير أن ظن بعض أصحاب النظريات والفنون أن من واجبهم عند ابداع أى عمل فنى عدم الاعتماد على أى فعل عملى ، أو الاستغناء حتى عن التكنولوجيا حتى يكون فعلهم فنيا صافيا . ولعل الأصح هو الاعتقاد بأن الفنان أو متذوق الفن لا يستطيع أن يستغنى تماما عن كل شىء عملى ، والأصح هو أن يسخر جميع أسلحته العملية فى خدمة غايته الفنية أو الاستمتاعية ، وسنعرف إلى أى حد قدمت التكنولوجيا خدمات جليلة للفن ، فهى التى صنعت المعدات الحديثة التى يعتمد عليها مخرج المسرح فى تغيير مشاهده . وهى التى صنعت آلات السينما والبيك آب ، وطورت الألوان التى يستخدمها المصور . فالناحية العملية ليست متعارضة مع الفن ، ولكنها قادرة على خدمة التجربة الفنية واثرائها .

والنظرة المدققة التى نرى بها الأعمال الفنية ليست وقفا على الفن . فالعلم أيضا محتاج إلى مثل هذه النظرة . فالاثنان يعتمدان على دقة فى الادراك الحسى ، ولكن هناك اختلافا هاما بين النظرتين . ففى حالة العلم من يدقق المشاهدة يرغب فى الوصول إلى نتيجة تخدم غايته العلمية . والمعرفة أو الاهتداء إلى الحقيقة هى الغاية القصوى التى يسعى إليها . فهو عندما ينظر إلى اناء به سائل يغلى لا يهتم بهذا المشهد فى ذاته ، ولكنه يهتم به كخطوة تؤدى إلى خطوة أخرى وإلى مشاهدة أخرى حتى يهتدى إلى غايته الأخيرة ، أما نظرة الفنان فمختلفة ، أنها تتركز على موقف بالذات أو على مشهد بالذات بدون مبالاة بما وراءه . وقد تخدم اللوحة التى يهتدى إليها الفنان أو الرواية التى يكتبها الأديب العلم بعد ذلك ، ولكن الفنان والأديب لا يقصدان ذلك على الاطلاق . أن حاستيهما الفنية دعتهما إلى التركيز على مشاهدة واقعة معينة أو مشهد معين ، وكل ما يربطهما بهذه الواقعة أو هذا المشهد هو الانتباه الفنى أو الاستاطيقى .

واختلاف آخر بين العالم والفنان . فالعالم عندما يدقق النظر أو السمع فانه لا يعنى بالواقعة فى ذاتها ، ولكنه يعنى به كمثال من أمثلة الوقائع المماثلة لها ، يهمه أن يصل إلى فكرة مجردة عنها ، أو يهمه التعميم ومعرفة العلاقة بين الواقعة والوقائع الأخرى ، ويا حبذا لو اهتدى إلى قانون يطبق فى الحالات المماثلة . أما الفنان فينظر إلى الواقعة وكأنها شىء منعزل ، وربما بدت له غير قابلة للتكرار أو التعميم . وقد يشعر بألم شديد لو فاته تسجيل مشهد معين رآه أو خاطر موسيقى معين .

وهذا الاختلاف بين التجربة الفنية والتجربة العلمية لا يعنى أن التجربتين قادرتان على الاستغناء كل منهما عن الآخر . فكما ذكرنا العلم والتكنولوجيا يخدمان الفن فى كل المراحل . فكم تزداد متعتنا عند تأمل لوحة فنية عندما نعرف تاريخ العصر الذى رسمت فيه . وكم تزداد قدرتنا على فهم الشعر القديم إذا درسنا الحضارة التى ظهر فيها وعرفنا اللغة التى كتب بها أو إذا تأملنا مبنى عظيم وعرفنا الأساليب التى اتبعت فى بنائه ونوع الاحجار التى استخدمت فى هذا البناء .

وفى مقابل ذلك كم استفاد العلماء من الفن ، فهم عندما يقرءون شكسبير مثلا يعرفون الكثير عن القيم الأخلاقية والاجتماعية فى عصر الملكة اليزابيث فى انجلترا بين القرنين السادس عشر والسابع عشر . وكم استفدنا من قراءة رواية الحرب والسلام لتولستوى فى معرفة أساليب الحرب ومشاعر الجنود والعلاقة بينهم وبين قادتهم ، وآثار الهزيمة والنصر على الروح المعنوية للمقاتلين .

وقد يظن أن التجربة الفنية قريبة الشبه من تجربة ممارسة الالعاب الرياضية . وقد أعتقد بعضنا أن الألعاب الرياضية صورة أخرى من الفن ، ولذا سمعنا عن بعض خريجات لكلية الباليه يشتغلن بالسيرك أو بعض خريجى كليات التربية الرياضية يعتمدون على جمال أجسامهن فى الاشتراك فى استعراضات فنية . ولكن الاختلاف كبير بين التجربتين . فمن يشاهد لعبا ولنقل كرة القدم لا يدقق فى النظر فى مشهد بالذات بقدر اهتمامه بمن الغالب ومن المغلوب ، وكثيرا ما يحرم الاستمتاع بمشاهدة ألعاب فنية يؤديها نجوم

الكرة الخصوم . أما من يشاهد عرضا مسرحيا فانه غالبا - إذا كان يتمتع بحس فني حقيقي - لا يناصر البطلة على حساب البطل أو يتمنى للبطل الموت حتى يفوز هو بالبطلة . فإذا لم يتوافر عندكم هذا الشرط عند مشاهدة فيلم سينمائى أو تليفزيونى أو مسرحى فاعرفوا انكم محرومون من القدرة على الاستمتاع الفنى .

هذا يسوقنا إلى علامة هامة اكتشفها فلاسفة الفن للتفرقة بين التجربة الاستاطيقية والتجارب الأخرى وهى « القدرة على التقمص الوجدانى » ولها كلمة بالألمانية einfuehlung والمقابل الانجليزى لها empathy ، وتعنى النفاذ داخل الأشياء التى نتأملها فنيا لكى ندركها من داخلها غير مكتفين بمظهرها الخارجى . فعندما نتأمل تمثالا لمثال عظيم مثل ميكلانجلو فاننا لا نراه مجرد كتلة رخامية صماء ، ولكننا نشعر بالصراع الذى دار فى أعماق هذا التمثال بين مشاعره المتضاربة ، أى نراه كدراما مجسدة فى الحجر . وبذلك قد نحدس المشاعر والخواطر التى مرت بخيال المثال عندما خلق هذا التمثال . والأمر بالمثل بالطبع فى باقى الفنون : مثل هذه الحالة لا نشعر بها فى تجاربنا الحسية الأخرى ، ومن هنا جاء اتصاف التجربة الفنية « بالكلية » و« العالمية » لأنها تشعرنا بالمشاعر المشتركة بيننا وبين الاخرين من خلال مشاعر الفنان المبدع .

ولا يخفى أن هذا التقمص الوجدانى محتاج إلى قدر كبير من « الخيال » و« الشعور » وهما هنا لا يخدمان الناحية العملية . هذا الخيال ، وهو نوع من الوهم غير المرضى ، يساعدنا على ادراك لون الموسيقى التى نسمعها . فهى تبدو لنا أحيانا سوداوية فى طابعها وفى أحيان أخرى مرحة . وهى التى تحول حجر تمثال أبولو إلى جسد حي وترينا العمارة كلوحة كبيرة من الضوء والظلال .

يكفى هذا عن بعض المقومات التى تتميز بها تجربة الاستمتاع الفنى أو التجربة الاستاطيقية . وكما رأينا أنها تعتمد على موضوع يشد انتباهناونتأمله اعتمادا على التقمص الوجدانى . وهاتان الصفتان من المميزات التى يمتاز بها الفن على العلم والحياة العملية . وننتقل إلى موضوع آخر وهو « العمل الفنى » .



العمل الفنى

من أقدم تصورات المفكرين للفن اعتقادهم أن العمل الفنى « محاكاة » لأشياء موجودة فى الواقع . فقد وصف أفلاطون الشعراء والمصورين بأنهم « مقلدون » ولما كانت المهارة فى المحاكاة أو التقليد لا تدل على أى قدرة على تقديم الشىء المقلد والحكم بأنه حسن أو سىء ، لذا رأى أفلاطون الفنان انسانا غير مسئول ، بل ولا قيمة له للمجتمع وربما اساء إليه . لأن لكل من ينتمى للمجتمع دورا فى النهوض به . وعلى هذا يكون الفنان « عالة » أو متطفلا ، وعبر أفلاطون عن هذا المعنى فى الجمهورية بقوله : « إذا جاء إلى مدينتنا يوما واحدا من هؤلاء الفطناء المتقلبين أصحاب الوجوه المتعددة القادرين على محاكاة أو تقليد كل شىء وطلب استعراض نفسه وشعره فاننا سننحنى له ونقدره كأى كائن لطيف ومدهش . ولكن علينا أيضا أن نخبره أنه لا مكان له فى مدينتنا ، لأن القانون لا يسمح بوجود أمثاله . ولذا فبعد أن نكلل جبينه بالغار فاننا سننفيه إلى مدينة أخرى » . ووصف أفلاطون فن التصوير بأنه تقليد للمظهر الخارجى للأشياء ، والامتياز فيه وبلوغ الدقة فى المحاكاة يعنى الوقوع فى خطأ عدم التفرقة بين الأصل والصورة . وفى قول آخر ذكر أن المصور قد يرسم اسكافيا أو نجارا أو أى فنان آخر حتى إذا لم يعرف أى شىء عن فنون هؤلاء الفنانين (عند اليونانيين لم تكن هناك تفرقة بين الحرفى والفنان بالمعنى الحديث) وإذا اتقن عمله ، فقد يخدع الأطفال والبسطاء فيتوهمون عندما يطلعهم على صورة نجار أنهم يشاهدوا نجارا حقيقيا !

للوهلة الأولى قد يبدو أفلاطون ضيق العقل والأفق عاجزا عن فهم ما هو الفن ؟ ولعل الفنانين الذين تحدث عنهم أفلاطون كانوا قريبين من الشخوص الهزلية التى نراها هذه الأيام فى التمثيل الصامت (البانتوميم) ، أى أولئك الذين يقلدون كالببغاوات كما نقول ، أى الذين « على استعداد لمحاكاة كل شىء لا من قبيل الفكاهة ، ولكن بطريقة جادة وأمام جماهير غفيرة . . . فهم يقلدون صوت البرق وسائر الطيور والآلات الموسيقية ، بل وينبحون كالكلاب أو يثغون كالماعز » . . لقد فهمت هذه العبارة خطأ على أنها تعنى معاداة أفلاطون للفن ، ولكنه كان فى الحق يمقت المحاكاة فحسب .

وتحدث أرسطو عن المحاكاة بطريقة مختلفة ، فقد رأى وجود غريزة للمحاكاة تولد مع كل طفل وكل كائن حى . ولعل الانسان هو أكثر الكائنات الحية قدرة على المحاكاة ، وبفضلها استطاع التعلم منذ حداثته . وعزز أرسطو اشادته بأهمية المحاكاة ، عندما تحدث عن السرور البالغ الذى نشعر به عندما ننجح فى تقليد أى شىء أو عندما نرى شيئا مقلدا بعناية . فحتى الأشياء التى نراها فى ذاتها مثيرة للألم فإننا نطرب عندما نشاهدها وهى تقدم أمامنا مقلدة تقليدا بارعا كصور الحيوانات المتوحشة والجثث . ويرجع هذا السرور إلى ولعنا بالتعلم . وفات أرسطو أن الفنان لا يسعى لابداع مسجلات للطبيعة ، كما يفعل المصورون الفوتوغرافيون هذه الأيام ، ولكنه يهتم أكثر من ذلك باظهار مشاعره عندما تأمل أى شىء فى الطبيعة . والعمل الفنى ليس صورة طبق الأصل من أى شىء لأنه يعكس حقائق أخرى ممثلة لوجدان الفنان . وعلى هذا نستطيع القول بأن غريزة التقليد أو المحاكاة غريزة سليمة ، بينما يكون للجوانب الخلاقة والفعالة الصدارة فى الفن . والميل للمحاكاة عابر ولا يتسم بالحيوية التى تساعده على ابداع اعمال فنية عظيمة ، كما أنه لا يساعدنا على تفسير مبدعات الفن التى لا نظير لها فى الواقع ، أى الفنون المجردة كالموسيقى والعمارة .

ومن الحمق أن يحاكى الانسان الطبيعة فى ابداعها . فلقد خلقت معجزات كالمحيطات والجبال والسماء وكل أشكال النباتات والحيوانات فى اعداد لا نهائية كلها تسبح بحمد الله وليست فى حاجة إلى محاكاة الانسان لها .

والأفضل له أن يركز جهده على كيفية الانتفاع بهذه العجائب الفـذة ، وأن يعرف حدود قدراته ، فإذا أبدع فعليه ألا يضيع وقته سدى فى خلق أشيـاء تفوق قدرته .

ومن حسن حظ الانسـان أنه تنبـه إلى هذا العجـز منـذ وقت مبكـر ، واستطاع توجيه قدرته الفنية فى مجالات أخرى مكملة للطبيعة . فقد اعتمد على روحه وعقله فى اعادة ترتيب الأشيـاء فأنتـج مستخدثـات شعر تجـاهها بـالارتياح سمـاها المـوضوعـات الجماليـة أو الفنية ، والأفضـل أن نسميها الموضوعات الاستاطيقية . وعلى هذا يكون الحافز الأساسى للخلق الفنى ليس المحاكاة كما ظن الانسان خطأ ولكنه اتجاه مقابل للمحاكاة ، أى اتجاه لا يسعى لنقل أو استنساخ الموجودات بل يسعى لاثراء قدرتنا على التأمل الاستاطيقى ، أى يبدع أشياء تضاف إلى الطبيعة فتزداد الموضوعـات التى نتأملهـا ، وربما استحدثنا أشياء جديدة غير موجودة فى الطبيعة .

واتجه نفر آخر من المفكرين إلى ارجاع العمل الفنى إلى ابتداع وسائـل لاستنزاف طاقتنا الزائدة ، أى ما يزيد عن حـاجتنا فى الصـراع للبقاء . أو ابتكار أشياء نعرف أنها غير حقيقية ، أو وهمية ، ولكنها تجلب السرور لانفسنا وتزيد من ثقتنا بأنفسنا وتشعرنا بأننا أقوياء قادرون على الخلق . ولا جدال أن هذه النتائج كثيرا ما تتحقق فى التجربة الفنية الناجحة ، ولكن الفن لا ينفرد بها . فكثيرون منا يستنزفون الفائض من طـاقتهم فى الألعاب الـرياضيـة ، والهوايات المختلفة كلعب الورق والشراب . كما أنه لا ارتباط قوى بين العمل الفنى العظيم الخالد ، ومدى قدرته على تحقيق الغايات الآنفة الذكر . ولنذكر مثلا آخر . هناك عازفـون مهرة عـلى الآلات الموسيقيـة يمضون حيـاتهم فى التدريب على هذه الآلات . ويعانون مشقة كبيرة للتفوق فى الأداء . ولو كان الأمر مجرد الهروب من متاعب الحياة وأوصابها أو الحصول على وسيلة لخداع النفس، لكـان فى وسعهم الاكتفـاء بممـارسـة العـزف ، عـلى الـطريقـة الجماهيرية ، التى لا تحتاج إلى عناء كبير أو تدريبات متواصلة لعزف بعض المستعصيات من النغمات . ولا يخفى أن هذا الطريق مضمون النجاح من الناحية الجماهيرية . فقلائل هم الذين أثروا من العمل فى الفن الجاد . بينما

يفتح السوق ذراعيه لكل من هب ودب من أنصاف الموهوبين والباحثين عن الشهرة والمجد بغير استحقاق .

وثمة نظريات أخرى زعمت أن دافع الابداع الفنى هو اشباع بعض الرغبات الكامنة فى النفس أو السيطرة على الآخرين أو كما قال العالم النفسى الشهير فرويد لاكتساب « المجد والنفوذ والثراء والشهرة وإعجاب الحسان » . ولا ينكر أحد أن مثل هذه الدوافع قد تكون وراء إبداع الأعمال الفنية الرفيعة ، ولكنها موجودة أيضا عند المصارعين والرباعين ! وهناك نظريات نفسية كثيرة أرجعت الاتجاه إلى الفن الرفيع إلى الشعور بالاحباط وعدم التوافق مع المجتمع فهى تزعم أن الفنان يملك طاقة غير ضرورية لتسيير أمور حياته . هذه الطاقة فى حاجة إلى استنزاف ، أو تذكر أن الفنان يعانى من تضخم فى عشق ذاته يسوقه إلى البحث عن الشهرة والمجد ، وإذا عجز عن تحقيق ذاته عن الطريق القويم ، فانه يتجه إلى الفن كوسيلة زهيدة التكاليف . وقد يكون هذا التفسير صحيحا لو كان الاشتغال بالفن الرفيع زهيد التكاليف فعلا ، ولكن ما نعرفه عن سيرة الفنانين العظام يكذب هذه الفرية . فكثيرا ما أخفق عظماء الفنانين فى الحصول على المجد المنشود أو الهروب إلى عالم مشتهى أو إعجاب الجنس اللطيف . ومع هذا استمروا فى ابداعهم ، ولم يحصلوا على الشهرة فى حياتهم ، بل اكتسبوها بفضل تقدم الوعى الفنى عند الأجيال اللاحقة ، التى لم تعد تذكر الكثير من الأسماء التى نالت اعجاب السذج والبسطاء أصحاب السخاء فى بعثرة مشاعرهم .

والحديث يطول عن دوافع العمل الفنى ، ولن يهدينا إلى معرفة حقيقية ، فهناك اختلاف كبير بين كل حالة وأخرى . ولعل أوفى تفسير صادفته قد جاء فى كتاب جوتشالك Art And Social Order الذى ذكر أن العمل الفنى له أبعاد أربعة : فله مضمون مادى هو الذى يسوق الفنان إلى إيجاد « شكل » ييسر تجميع المادة الفنية وتقديمها فى صورة تؤثر على متذوقى العمل الفنى ، أو « المتلقى » بالتعبير الحديث . وله أيضا « تعبير » عن وجدان الفنان ، وأخيرا له جملة وظائف نفسية واجتماعية ، والمذاهب النفعية لا تنظر إلى غير الناحية الأخيرة ، فهى تظن أن العمل الفنى قد أبدع « للقمة العيش » أو إثبات التفوق أو تعويض عقدة النقص أو الضآلة . ولكن من ينظرون للعمل الفنى

كتعبير عن مشاعر تفيض من وجدان الفنان قد استطاعوا إثبات نظرتهم على نحو أكثر اقناعا من أنصار « المدرسة النفعية » الأولى ، وستتحدث بإسهاب عن « التعبير والفن » فيما بعد . وقد نجح أنصار فكرة الشكل أيضا فى اكتساب أنصار كثيرين ، خصوصا عندما قالوا أن العمل الفنى يتركز على « شكل ذى مغزى » ، أو على « المتميز » أو على فكرة مثيرة للانتباه . ومن الصعب الانحياز إلى نظرية دون أخرى ، لأن بعض هذه النظريات يفسر طائفة من الأعمال الفنية والبعض الآخر يفسر طائفة أخرى من الأعمال . ومازالت النظريات تظهر عند من لا يقرون هذه النظريات العتيدة . فمثلا جوتشالك الذى استشهدنا به منذ قليل ، بعد أن أرجع العمل الفنى إلى أصل رباعى (مادة العمل الفنى - وشكله - وتعبيره - ووظيفته) رأى أن هذه العوامل الأربعة تخدم غاية كبيرة واحدة هى إشباع رغبتنا فى الإدراك الحسى للأشياء بدلاً من إدراك العلاقات بين الأشياء كما يحدث فى العلم أى أنها تساعدنا على زيادة استجلاء الأشياء ، حتى نرى أو نسمع كل دقائقها

صحيح أن الفنانين لا يقرون مثل هذا التفسير لأنهم إما يشعرون بأن رسالتهم هى التعبير عن وجدانهم من خلال موضوع يصادفونه فى بيئتهم فيما يدعى بالفن التشخيصى Representative Art أو يعتقدون أن رسالتهم هى انشاء شكل ذى مغزى Significant Form منافسا للأشياء التشخيصية . وهذا الكلام يصح بوجه خاص على كل فن يتصف بتجريده كالموسيقى والتصوير على طريقة التجريديين . الخ . . ولا يعارض جوتشالك ذلك ولكنه يرى أن جميع هذه المدارس المتناحرة تلتقى فى النهاية حول فكرة « الادراك الحسى » ، لأن كل فنان يحصر انتباهه أو مشاعره فى آخر المطاف فى بؤرة واحدة يمثلها عمله الفنى وتكتسب اثارتها للاهتمام من نجاحه فى التعبير عن مشاعره واكتشافه لشكل ذى مغزى فى الوقت نفسه .

الفن إذن يزودنا بموضوعات تشد انتباهنا ونشعر بارتياح فى صحبتها . والفن يتمثل فى أعمال مركبة لا نكتفى بالتدقيق فيها ولكنها تسوقنا إلى إدراك ما وراء الادراك الحسى ، Metaperception فهى لا تطلعنا على مدركات حسية خالصة . منقاة من أى شوائب من خارج هذه المدركات ، ولكنها تحاول تقليد الحياة فتقدم المدركات الحسية وسط متداعيات ومصاحبات،قد تبدو

للوهلة الأولى حشوا أو لغوا ، ولكنها بالتدقيق فيها نرى أنها تساعدنا على اكتشاف مقصد الفنان ، وهكذا فعندما يقدم مؤلف مسرحى دراما تتناول الحب والدسيسة والبغض والجريمة والانتقام والموت فانه يصنع من هذه المعانى مشهدا محبوكا لا يتكشف لنا إلا بعد أن ندقق فيه مليا ونراجعه مرات عديدة . وإذا تصادف أن تذوق الفن من لا يعرف مقصد المؤلف المسرحى فانه يختار شيئا على هامش اهتمامات هذا المؤلف . فهو قد يظن أن الجريمة وحبكتها أهم من كل ما يرتبط من أحداث ومواقف ، وكأن المؤلف المسرحى قد الف روايته للدعوة إلى الجريمة . ولكنه لو عرف غاية الفن فانه يركز على ما قصده المؤلف وسيعرف أن الجريمة مسألة ثانوية الأهمية بالإضافة إلى المعنى الأساسى الذى يدعونا المؤلف المسرحى إلى العناية به . فعلى من يرغب تذوق العمل الفنى تذوقا صحيحا أن يفرق بين الجوهر والحواشى . فإذا رأينا مثلا مشهدا مثل مصرع قيصر علينا ألا نتصور أن غرض المؤلف هو تعريفنا طريقة القتل ولكنه يقصد معان أعمق من ذلك ، أى ما يدور فى خلد القاتل والمقتول .



الخلق الفنى

عندما نتحدث عن الخلق الفنى لابد أن نعترف بوجود خفايا كثير ما زالت مجهولة . فمازلنا لا نعرف لماذا نخلق الفن ؟ . ومازالت هناك جملة دوافع خفية لا نعرفها . وأحيانا نسمع بقيام أفراد تستبعد أن تكون عندهم أى مواهب فنية بإبداع شعر رصين أو موسيقى جديرة بالتقدير . وقد ينسب علماء الفن هذه القدرات إلى أسباب كثيرة قد ننفر منها ، لأنها تشبه الابداع الفنى بأعراض الجنون . وبوجه عام نستطيع أن نقسم الاسباب التى تدفع الموهوبين لابداع الفن إلى نوعين : نوع واع كطلب المجد والشهرة والمال والنقود ، ونوع آخر غير واع قد اناقشه بافاضة عندما اتحدث عن علم النفس والفن .

وقد يكون المدخل الأفضل للكلام عن الخلق الفنى هو الحديث عن كيف يبدأ ؟ فلابد أن تكون هناك بداية لكل عمل فنى تتبعها خطوات متعددة إلى أن ينتهى ويصبح جاهزا كى نتذوقه فنيا . ولا جدال أن هناك مالا نهاية له من التجارب التى تختلف فى تفاصيلها ، ولكنها فى الأغلب تتفق فى ملامحها العامة بحيث نستطيع أن نستخلص منها نموذجا أو نمطا صالحا للدراسة . ولربما تشابه خط الابداع الفنى مع نمط التذوق الفنى . ولعلنا نمر عند تذوقنا للعمل الفنى بخطوات مناظرة لخطوات الابداع الفنى أو مقابلة لها .

ومصادر معرفتنا ثلاثة : **الفنان وعالم النفس والفيلسوف** . والفنان مصدر هام فى هذا الشأن لانه يعى فى الأغلب ما يدور بخلده منذ اللحظة الأولى التى لاح فيها خاطر العمل الفنى فى وجدانه حتى تجسم فى صورة محسوسة أو ملموسة . ومع هذا ينبغى الاحتراس من نزوات الفنانين واعترافاتهم . . فمثلا عندما سئل المصور المعاصر « بيكاسو » عن بداية تجربته الفنية قال : « عادة اتمشى فى غابة فونتانبلو واشعر بالغثيان من كثرة الخضرة التى اراها . فافرغ احاسيسى فى لوحة يغلب عليها اللون الاخضر . فالفنان يصور وكأن هناك هاتفا يدعوه إلى تفريغ احاسيسه ورؤ ياه وسكبها على أول لوحة تقع فى يده . » فهل حقا يعالج الفنان طفح اللون الأخضر الذى مله بان يسكبه على لوحة ؟ . أظن أن المعقول هو أن الفنان عندما يمر بهذه الحالة فانه يفضل استخدام اللون الأحمر مثلا حتى ينسى اللون الاخضر الذى يملأ عينيه ويشعره بالغثيان .

ولنذكر مثلا أخر ذكره الروائى الأمريكى هنرى جيمس فهو يقول أن « جرثومة » روايته قد بدأت بحكاية قيلت أثناء تناوله الطعام فى لندن ، وكأن هذه الحكاية هى التى ألهبت مشاعره ، وساقته إلى تأليف أحدى رواياته الكبيرة ، فمن الحكاية التافهة التى سمعها عن خلاف بين سيدة وابنها حول اثاث قصر قديم ورثه الابن عن أبيه رأى وهجا مضيئا أطلعه على كل احتمالات « الدراما » الصغيرة التى سماها Spoils . وبعد أن حصل على بذرة عمله اكتفى بها ولم يستمع إلى أى تفاصيل أخرى ونقلها إلى تربة أخرى . ويعقب صاحب الكتاب الذى نشرت فيه هذه الواقعة ويذكر أنه بالاطلاع على

مذكرات هنرى جيمس مؤلف كتاب Spoils يتضح أن هناك جملة خيوط أخرى قد اشتركت فى نسج تمثيليته ، أى أنها لم تعتمد على أصل واحد .

ولربما كان الأفضل لمعرفة الأصول البعيدة ليس الاطلاع على مذكرات الفنان ولكن الأفضل هو مراجعة كشاكيل الفنانين . ولدينا مثلا فى عالم الموسيقى : الكشاكيل التى كان يدون فيها بيتهوفن خواطره ، ولدينا أيضا سجلا حافلا للمراحل التى مر بها ابداع عمل فنى شهير مثل جيرنيكا Guernica للمصور الاسبانى الفرنسى بيكاسو . وفى بعض مكتبات العالم الكبيرة مذكرات تتضمن جميع مسودات دواوين كبار الشعراء ، ومنها تتبين المراجعات والتصحيحات والشطب وبدائل الكلمات المشطوبة ، التى تظهر لنا الفكرة فى أول مظاهرها وفى اخرها .

ونترك ما تركه الفنانون ونتكلم عما قاله علماء النفس عن كيف تبدأ تجربة الابداع الفنى . فمثلا قامت عالمة نفس أمريكية بتجربة طريفة اشترك فيها ٥٥ شاعرا ، و ٥٨ من غير الشعراء ، وطلبت منهم العالمة النفسية بعد أن أطلعتم على صورة معينة كتابة قصيدة مستلهمة من هذه الصورة ، وان يفكروا بصوت مرتفع حتى تستطيع كتابة ما يجول فى خواطرهم ، وبعد ذلك كررت التجربة مع مجموعة أخرى من المصورين ، فقدمت لهم قصيدة لشاعر انجليزى كبير وطلبت من كل منهم رسم صورة مستلهمة من هذه القصيدة . وكانت ترصد الوقت الذى تستغرقه كل خطوة من خطوات الأفراد المشتركين فى المجموعتين (مجموعة الشعراء والمصورين) لكى تعرف ما يحدث فى بداية تجربة الابداع الفنى . وبعد أن حصلت على مادة مناسبة حاولت أن تطبق عليها أحدى نظريات علم النفس عن الابداع الفنى والتى ذكر فيها أن الابداع يمر بأربعة اطوار : التحضير Preparation والحضانة Incubation والإلهام Inspirationوالتشكيل Elaborationوانتهت إلى الاعتقاد بأنه من الميسور تحديد معالم كل هذه المراحل ولو أنها لاحظت أن هذه المراحل قد توجد مختلطة بعضها ببعض أو تتزامن .

وننتقل بعد ذلك إلى ما قاله الفلاسفة الذين غالبا ما يقنعون بالتفسيرات التى تدور داخل اذهانهم ، وليس لديهم صبر لانتظار نتائج الاستبيان . ومن

المستطاع تلخيص ما قالوه عن تجربة الابداع الفنى فيما يلى : أولا يحول الفنان الأحاسيس إلى حدوس Intuitions ، ثم يتلقى الهاما الهيا ، فيعيد تفنيط ذرات تجربته المباشرة ويجسم تصوراته فى شكل محسوس ، وينمى فروضه الأولية حتى يصل إلى صورة مقبولة لعمله الفنى تجعله صالحا للوجود .

وبوجه عام نستطيع أن نستخلص من كل هذه المصادر المتنوعة صورتين لتجربة الخلق الفنى ، فنحن عندما نتأمل أى عمل فنى ذى أبعاد كبيرة نعرف شيئا ما عن طريقة خلقه الفنى ، فإننا نعجب للثغرة الكبيرة التى تفصل بين صورته الهائلة الأخيرة أو النهائية وبين بدايته المتواضعة ، ولربما لعب الحظ الحسن دورا ، ولكن سيطرة الفنان على خطوات ابداعه لها مقام كبير هنا ، فكيف يسيطر الفنان على خطوات ابداعه ؟

الفنانون القدامى كانوا دائما يؤمنون بالدور الالهى الكبير فى توجيه خطوات العمل الفنى . وما زلنا نؤمن بها ، ولكن عندما يفشل الابداع فاننا ننسب ذلك للفنان بلا جدال . ويميل الفلاسفة والمفكرون إلى الاعتقاد بوجود قوة موجهة دافعة قبل الشروع فى الابداع الفنى هى التى تتحكم فى كل خطواته . وهناك مدرسة معارضة ترى أن غاية العمل الفنى التى تتحقق فى النهاية هى التى تنظم خطوات الابداع ، ولا بأس من أن نتبع الرأى القائل بأن ما تقوله المدرسة الأولى لا يتعارض مع رأى المدرسة الثانية .

فلنحاول إذن أن نستقصى ما يحدث فى عملية الابداع الفنى ، وقد عبر عنها أحد الفلاسفة الانجليز بقوله : « عندما يقال أن شخصا ما يعبر عن انفعال فنى فان هذا يعنى أولا أنه يعى وجود هذا الانفعال الفنى ، ولكنه لا يعى ما يعنيه هذا الانفعال . وكل ما يعيه هو وجود اضطراب أو تشوش وقلق يشعر بأنه يساوره ، ولكنه لا يعرف طبيعته . وقبل أن يعبر الفنان عن انفعاله الفنى يحس بأنه متسلط عليه ويعمل على التخفف من هذا الثقل الى أن يتبين حقيقة انفعاله الفنى . » وما قاله الفيلسوف يعنى أن العمل الفنى يعتمد على « انفعال » واحد لا تتغير هويته من البداية حتى النهاية . ولكن التجربة قد أثبتت حدوث تحولات لا نهاية لها ولا حصر لها للانفعال الاصلى . ونستطيع أن نوجز تصور هذا الفيلسوف لتجربة الابداع الفنى ذات الانفعال الواحد بان

الفنان فى البداية يشعر شعورا مبهما بوجود انفعال فنى . ولا يستطيع تحديد الانفعال الا بعد أن يشرع فى رسمه لو كان فنانا تشكيليا أو كتابته لو كان أديبا . . . الخ . وقد غاب عن هذا الفيلسوف أن بعض الفنانين ينتهون من ابداعهم الفنى دون أن يعوا حقيقة ما جرى ، وان انفعالهم فى النهاية ليس أكثر وضوحا من الانفعال فى بداية طريق الابداع الفنى . ولعل الكثير من الأعمال الفنية الواضحة قد بدات واضحة من البداية .

واتجه فيلسوف آخر عند شرح خطوات الابداع الى تصور العمل الفنى ، فى صورة مشكلة لا تختلف عن المشكلات التى يصادفها العالم أو المفكر . وأن الفنان يقابل هذه المشكلة عندما يتناول وسيطته الفنية medium وما يقرر كل خطوة هو الغاية التى يسعى إليها . ويستشهد الفيلسوف صاحب هذا الرأى بما قاله مثال انجليزى مشهور « هنرى مور » الذى قال « أننى ابدأ أحيانا بلا مشكلة قد تصورتها مسبقا . وكل ما لدى هو القلم والورق ، وأحيانا أرسم خطوطا وأشكالا عشوائية ، أى بلا غاية واعية ، ولكننى عندما أتأمل ما وضعته على الورقة تلوح فى خاطرى بعض لمحات تتحول إلى فكرة واعية تصلح للتبلور فيبدأ وعيى وخطواتى المنتظمة . . وفى أحيان أخرى أبدأ من موضوع مطروح أو من كتلة من الحجر التى أعرف أبعادها وتكون لدى مشكلة نحتية أريد حلها . . . وتعقب ذلك محاولة واعية لانشاء شكل ذى علاقات منتظمة » .

ولجأ فيلسوف آخر إلى تحليل العمل الفنى عند انتهائه لمعرفة الخطوات التى اتبعت فى انشائه فقال : « اذا نظرنا إلى لوحة منتهية ، ولاحظنا خصائصها سنرى أنها تتسم ببعض صفات لن نلاحظها فى الأطوار المختلفة التى يمر بها الابداع الفنى . ولو استطعنا تسجيل هذه الخطوات يوما بيوم أو ساعة بساعة ، أثناء عمل الفنان ، سنرى أنها جميعا تفتقر إلى الخاصية التى نراها فى العمل الفنى بعد انتهائه ، وان كانت هذه الخاصية هى التى تحكمت فى عمل الفنان فى كل الخطوات السابقة . ولما كانت هذه الخاصة غير موجودة حتى أنتهى العمل الفنى لذا لا يصح القول بأنها كانت موجودة فى عقل الفنان ، فهل يعنى هذا أن هناك خاصية ما تتحكم فى العمل الفنى ، ابتداء من أول

خطوة يخطوها الفنان ، وأنها هى التى تحدد ما ينوى الرسام ـ مثلا ـ القيام به . وتجسيمه على اللوحة ؟ . وربما حدث ذلك أحيانا ، ولكن تجارب الفنانين قد أثبتت العكس . فكثيرا ما اختلفت خطة الصورة الفنية اختلافا كبيرا فى النهاية عما كانت عليه فى البداية . فأحيانا تظهر هذه الخاصية محددة فى البداية تحديدا قويا ثم يتضح أنها لم تثمر الثمرة المرجوة . ولذا يتجه الفنان إلى تنقيحها وتعديلها تعديلا جذريا يقضى على جميع ملامحها المميزة ، ويستعيض عنها بخاصة أخرى جد مختلفة كأن يكون فى نيته تأليف حركة موسيقية سريعة فى الموسيقى فيعدل عن ذلك ويؤلف بدلا منها حركة بطيئة . وهكذا يتضح أن الابداع الفنى لا يخضع لخطة مرسومة ، وكأنها خطة حربية ، يجب أن ترسم سلفا لضمان تنفيذها تنفيذا حرفيا ، فوعى الفنان ينتقل بسرعة من الخطة المسبقة إلى الغاية التى يسعى لتحقيقها ، وتتمثل العبقرية الفنية فى يقظة الفنان وقدرته على مراجعة نفسه وتصحيح مساره ، وكلما زادت خبراته قلت عثراته .

فهو فى أول خطوة قد يعتمد على جملة معينة يبنى عليها قصة أو على « ايقاع » معين لو كان شاعرا ورويدا رويدا تتجمع الافكار حول هذه البداية المتواضعة وينمو العمل الفنى نموا عضويا كأنه كائن حى . وهذا يخالف ما يعتقده بعض الناس من أن العمل الفنى يجب أن يبدأ بموضوع أو فكرة كاملة . ثم يختار الفنان المواقف أو الأوزان والبحور والقوافى ـ لو كان شاعرا ـ التى سيتجسم فيها عمله الفنى . فمن ناحية ، يصح القول بان العمل الفنى أحيانا هو الذى يبدع نفسه لا الفنان . وهذا لا يعنى الانتقاص من قدر الفنان . ولكن ما اعنيه هو أنه لا يستطيع أن يفرض أى مادة أو يتصور أنه قادر على تخيله مسبقا بكامله . فتيار الخلق الفنى أقوى منه ، ويكفيه أن يتنبه دائما لضرورات عمله الفنى ، وإلى القوى الكامنة فيه ، لأنها نابعة من قوى الخليقة ذاتها .

نستكمل موضوعنا بالكلام عن ناحية هامة فى الخلق الفنى وهى علاقة الفنان بمادته الوسيطة الفنية . فالكلمات التى يستعملها الشاعر ليست بالكلمات الدارجة أو الاكليشيهات التى تشيع فى خطابات المراسلات التجارية أو الادارية . والاحجار التى ينحتها المثال ليست نفس الاوحال التى

نغوص فيها فى الطرقات بعد يوم مطير . وجسم راقصة الباليه ليس الجسم المترهل أو « المعصعص » البعيد عن التهذيب والتقويم ، ونغمات الموسيقى ليست من نوع الضجيج الصاخب الذى يصم الاذان ، الى غير ذلك . وفى أكثر حالات الخلق الفنى ، تجهيز الوسيط الفنى لعملية الابداع عمل فنى هام يبشر بامكان تحقيق تجربة خلق فنى عظيمة القيمة . والفنان نفسه محتاج إلى إعداد وتجهيز مشابهين . فهناك اختلاف بين « خامة » الموهبة ، والموهبة بعد صقلها ، وهذا يثبت أهمية التعليم والاعداد الفنى .

من هذا يتضح أن لدينا طرفين فى عملية الخلق الفنى : الطرف الأول فنان فعال فى حاجة الى وعى بمهمته العظمى ، والى اعداد قريحته وإلى الحصول على ذخيرة كبيرة من الرموز والصور التى تساعده على اداء رسالته ، وإلى خبرة بالحياة ومشكلاتها وبالنفس الانسانية وإلى ثقافة جامعة ربما لا تهم العالم الذى يهتم باجراء تجربة جزئية قد تبعده عن باقى مشكلات العلم والمجتمع والانسانية .

ومن الخطأ الظن بأن كل ما هو مطلوب من الفنان : الالهام والخيال فحسب ، كما أعتقدت النظريات الروحانية التى بالغت فى تقدير دور الموهبة ونسيت أن عظماء الفنانين قد أمضوا سنوات طويلة فى التدرب على وسائطهم الفنية . فكم أمضى مصور ومثال مثل ليوناردو دافينشى من سنوات فى التدريب على استعمال أوراقه وعلى طبخ أصباغه ، ولولا ذلك لظلت الفكرة الفنية أو الخاطر الفنى حبيسة فى وجدانه . فلن يصح تسميتها عملا فنيا بالمعنى الصحيح إلا بعد أن تتجسم فى صورة خارجية يتذوقها المتلقى .

علينا أذن أن نرفض النظريات التى تنسى المؤثرات الاجتماعية والنفسية والفزيائية ، التى تتصور العمل الفنى شيئا ذاتيا يتحقق بمعزل عن كل المؤثرات ، فحتى عندما يبدأ الفنان ابداعه الفنى مبكرا فانه فى حاجة إلى اكتساب العديد من الخبرات التى تيسر مهمة الخلق الفنى . وليس هناك دليل أفضل لتأييد هذا الرأى من المقارنة بين الأعمال الفنية الباكرة للفنان وأعماله بعد النضج ، أى بعد اكتساب الخبرات المشار إليها ، فالاختلاف ليس

اختلافا فى سرعة الاداء فحسب ، ولكنه اختلاف كبير ، دفع بعض الفنانين إلى إعدام فن مرحلتهم الأولى أو إلى اخفائه أو السخرية منه .

وبعد أن أشرنا إلى أهمية طرفى الخلق الفنى ـ نستطيع أن نتحدث عن مرحلتين يمر بهما الخلق الفنى . المرحلة الأولى ـ مرحلة ذاتية قد ظنها بعض الفنانين كافية وحدها للخلق الفنى ، فقال لنا الشاعر الانجليزى (كولربدج) أنه حلم بموضوع « كوبلاخان » ثم سجل حلمه كما هو بلا تغيير . وكتب أيضا الموسيقى النمسوى موتسارت : « أن أفكارى تتوارد إلى خاطرى عندما يطيب لها ذلك . ولا أعرف كيف تأتى . ولكنها تتدفق كأنها تيار فياض . فاذا رضيت عنها احفظها فى راسى ، والناس يقولون أننى أدندنها . فإذا استطعت أن أعيها فـأنها تبدأ فى التـلاحم وكأنها مكـونات طبق من الحلوى تتـلاحم فى مصنع الحلوانى . وبعد ذلك أشعر بحرارة فى وجدانى ، وإذا لم أتعرض لأى معوق فان عملى ينمو باطراد ويزداد بريقا ، وقد يطول هذا الأمر إلا أنه ينتهى أخر الأمر إلى التبلور فى ذهنى وأستطيع أن أشاهده وكأنه صورة حلوة أو شخصا ممتعا . وبعد ذلك لا استمع إلى النغمات متتابعة كما تبدو عند عزفها فيما بعد ولكنها تبدو فى خيالى وكأنها حاضرة جميعا ومتآنية . . فعندما ابتدعتها بدا لى كل شىء كأنه حلم جميل ، ولكننى عندما استمع إليها كلها فى (نفس) واحـد أشعر برضاء أعظم لأننى لن أنسى مكوناتها ابدا . ولعل هذه الحالة هى أعظم النعم التى منحها الله لى » . ومثل هذه الحالات لا تنكر .

حقا أنها تبدو مفاجئة لنا . ولكنها لا تتحقق من فراغ . أنها تنبت فى تربة قد هيأتها التدريبات التكنولوجية ، وبعد أن يتسلح الفنان برموزه الفنية التى حصل عليها بعد تعامله مع مادته الفنية ، ومع عالمه النفسى والاجتماعى . وحتى « موتسارت » الذى وضع مؤلفاته الموسيقية الأولى فى سن مبكرة ، يقال انها السادسة من عمره ، فإنه قد حصل قبل بدء ابداعه على ذخيرة هامة من الخبرات الموسيقيةوالاجتماعية ، وأحيانا تنسى كل هذه التحضيرات فى غمرة الفرحة بالابداع الفنى ، وكثيرا ما يغفلهـا الفنانـون فيتوهم بعضنـا أنها غير موجودة .

والقدرة على التأثر بعالم المدركات الحسية تأثرا حادا وفعالا ، وعلى جمع الحقائق التى تفيد العمل الفنى وعلى تحويلها إلى رموز فنية تسمى عادة « الحساسية » . أما القدرة على إعادة تشكيل هذه المادة وعلى صنع صور جديدة لم يسبق ادراكها فتسمى عادة « بالخيال » الخلاق . ودور الخيال هنا يختلف عن دوره عندما تكون كل وظيفته تذكر الاشياء كما هى أو اعادة تقديمها دون اضافة أو اعادة ترتيب . نخلص من هذا إلى أن المرحلة الذاتية للخلق الفنى تعتمد على قدرتين هما « الحساسية » والخيال الفنى . ولا تتبع الحساسية أى منطق محسوب . فبعض الفنانين لديهم حساسية غير عادية بالكلمات والنغمات ولكنهم لا يشعرون أو يحسون بالخطوط والألوان ، وثمة أخرون لا يتأثرون الا بكل ما هو انسانى أو درامى ، وغيرهم يحس بالاسطح والأشكال الهندسية . وهذا الاختلاف فى الحساسية يؤثر فى اختلاف الخيال واتجاهه عند الفنانين . وقد يكون للحساسية الشديدة ، أحيانا ، أثار ضارة لأن الفنان لا يحتاج منها الا القدر الذى يساعده على اعادة تنظيم مادته الفنية . وتتجلى عظمة الخيال عندما يتمكن الفنان ـ وأحيانا المفكر والفيلسوف ـ من الربط وتنسيق مواد مختلفة . وتختلف القدرة على تحقيق ذلك من شخصية إلى أخرى . ولا يقصد بذلك نزواته وأهوائه ، وإن كان لهما دور هام لا ينكر . ولكن المقصود هو الدوافع الكامنة فيه التى تتحول بتأثير البيئة والتعلم والخبرة إلى تطلعات وغايات تعبر عن شخصيته الفعالة وعن تميزه . هذا الطابع الشخصى هو الذى يقرر الطريق الذى يسلكه الابداع الفنى ، وهو الذى يحدد ما ينتقيه من عالم التجربة وما يستبعده .

و« شخصية » الفنان تتحكم أيضا فى خياله وفى قدرته التشكيلية حتى تترك طابعا على كل ما يبدع أى « ماركة مسجلة » تساعدنا على معرفة صاحب هذا العمل . وهذا ما يسمى فى الفن « بالأسلوب » . وهو ما يساعد خبراء الفن على تمييز الأعمال الأصيلة من الأعمال المقلدة . وقد يتناول فنانان موضوعا واحدا ، ولكن اختلاف أسلوبهما ينتج عملين فنيين بعيدى الاختلاف . فأحيانا وخاصة فى الموسيقى تستطيع شخصية الفنان ارغام الآلات الموسيقية على الافصاح عن أشياء بعيدة عن طابعها المألوف . وقد

يصور اثنان من الفنانين منظرا طبيعيا واحدا فينتج أحدهما لوحة سوقية سطحية . وينفذ الأخر إلى أعماق المنظر ويكتشف علاقات جديدة بين مكوناته ويكتب للوحة الخلود . واللغة العربية مليئة بالمفردات . ولكن قدرات من يكتبون بها متفاوتة ، لذا هناك اختلاف كبير بين الكاتب العظيم وكاتب « الطابونة » .

ومن أهم الملكات التي تميز شخصية الفنان القدرة النقدية الواعية . وقد يظن أنها شيء لا شعوري ، لأننا اعتدنا نسبة كل ما هو عظيم في الفن الى اللاشعور ، ولكن الحقيقة هي أن هذه الملكة تتبع الوعي . وقد عبر عن هذا حتى موتسارت الذي تحدثنا عن رأيه في التجربة الفنية واللاشعور ، عندما قال انه يحتفظ بما « يروقه » من أفكاره الموسيقية . وهذا العمل عمل واع وشعوري بلا شك ، كما يتضح من رأى الموسيقى الروسي تشايكوفسكى الذى استشهد بكلامه : « عادة عندما تنبت البذرة فورا ودون توقع ، وعندما تكون التربة مهيئة ويكون هناك استعداد للإبداع فان هذه البذرة تنمو بسرعة وقوة ويرتفع ساقها وتورق وتزهر في نهاية المطاف . . . والكلمات لن تستطيع التعبير بانصاف عن البهجة بلا حدود التي تغمرني عندما اتصور فكرة جديدة وتتحدد معالمها . هنا ينسى المرء كل شيء ويصبح كالمجذوب ، ويهتز كل جسمه طربا . ويخشى أن يمر الوقت سريعا قبل أن يسجل كل شيء ، لأن الأفكار تتلاحق في سرعة مذهلة » .

وينبغي أن يقوم الوعي والنقد الواعي برعاية هذه الصورة الأولية للفكرة حتى تتحول الى عمل كامل . وأحيانا يكون لهذه الرعاية الدور الأكبر في عملية الخلق الفني ، وبخاصة في الأحوال التي تكون فيها الفكرة الأولية هزيلة أو خارجة عن وجدان الفنان ، أو بتكليف خاص . فقدرة الفنان النقدية الواعية قادرة على التعويض وتصحيح وإكمال ما ينقص .

وينبغي الاحتراس من خطأ شائع بين الفنانين وهو الظن بأن القدرة النقدية تستطيع أن تحل مكان الخيال . والمهم أن يدرك الفنان كيف يستطيع المواءمة بين قدراته اللاشعورية وقدراته الشعورية . وقد عبر الشاعر الانجليزى « اليوت » عن هذا المعنى تعبيرا بليغا عندما قال : « الواقع أن

الشاعر الرديء عادة يبدو لا واعيا عندما يتحتم أن يكون واعيا ، ويبدو واعيا عندما يتعين عليه أن يكون لا واعيا » .

والعملية الخلاقة اذن تتضمن عنصرا واعيا وآخر لا واع ، فهى مزاج من العبقرية والذوق ، أى قدرة عبقرية لاعادة تشكيل المتأثرات التى التقطتها حساسيته ، إلى جانب ملكة أخرى تدرك ما يناسب عمله وما لايناسبه . هذه القدرة هى « الذوق » وتختلف هاتان القدرتان من فنان لآخر .

وننتقل إلى ما يدعى بالمرحلة الموضوعية . وثمة تماثل بين الفنان ومادته الابداعية . فالفنان بوصفه كائنا حساسا وصاحب قدرة تحليلية كبيرة يتميز بالسلبية والايجابية معا ، فهو يتعرض لمؤثرات لا حصر لها ، ويحتاج إلى تحديد موقفه من كل هذه المؤثرات . فكل مادة فنية تقبل التشكيل على انحاء مختلفة . والطين غير الصلصال وغير الخشب . والخشب مختلف عن النغمات أو الاصباغ . فلكل طبيعته ، ولن يستطيع الفنان أن يتجاهل هذه الطبائع وامكانات تشكيلها وصياغتها . أو أن يقدم على ذلك بغير معرفة ودراسة لكل ممكناتها .

والخطأ الكبير الذى وقع فيه بعض المفكرين فى فلسفة الفن هو ظنهم أن المادة الفنية مسألة ثانوية أو ربما هامشية .

والظن بأن المهارة فى معالجة المادة وحدها هى التى تنتج الفن خطأ آخر يؤدى إلى ظهور الأعمال السطحية أو الأكاديمية كما يحدث فى نظم الشعر بلا موهبة .

والمادة الفنية تحتاج إلى ابتكار تقنية مناسبة لها . فلابد أن يبتكر الفنان ما يناسب تناول مادته الفنية . وما يبتكره الفنان من تقنيات يوجه طريقه فى التفكير والتخيل فى هذه المرحلة الواعية التى يصحح فيها الفنان الكثير من خواطره التى الهم بها فى المرحلة الذاتية . صحيح أنه يستفيد بالميراث التقنى الهائل الذى خلفته الحضارة ، ولكنه يضيف اليه بوعى عندما يسعى لتجسيم مادته الأولية . والفنانون مختلفون فى هذه المرحلة . فبعضهم يثق فى قدرته على استمرار التركيز بوعى ولا يترك العمل الا بعد أن ينتهى من تجسيمه ربما فى

جلسة واحدة . انظر إلى ما قاله الفنان فان جوخ : « أننى لا أترك اللوحة الا بعد اتمامها ، أى اتمها فى جلسة واحدة » ولذا كان غير قادر على اصلاح محاولته الأولى . وهذه هى نقطة قوته ونقطة ضعفه معا . وهناك رسام آخر كان يعد لكل شىء عدته ، ويحضر كل الوانه ولوحاته وأفكاره ويصنع برنامجا وتخطيطا لطريقة تنفيذ كل خطوة ولا يترك شاردة ولا واردة بغير حساب أو تدقيق أو فحص ويضع لمسات على عمله ويغير ويبدل إلى أن يشعر بالرضا ثم يرسم لوحته فخورا لأنه يعى كل ما فيه .

وفى عالم الدراما لدينا أمثلة كثيرة لمن لا يقدرون هذه المرحلة الموضوعية فتبدو أعمالهم أشبه بالمرتجلات . وهناك أيضا الذين يجرون تجارب عديدة ، ثم « يزهق منها الممثلون » الذين يكرهون عادة كثرة التجريب ويرونه مصدر خسارة مادية فادحة . ويدعون أن الاستعداد الفنى هو كل شىء وعلى العمل الدرامى السلام . وغاب عنهم مدى الاختلاف الكبير بين العمل فى أول مراحله الذاتية وصورته النهائية بعد الفحص والتمحيص . فكثيرا ما تملى المادة الفنية أفكارا وخواطر بديعة يعرفها جيدا من يجلسون على البيانو للارتجال فيرون الآلة قد عبرت عن أشياء كثيرة ما أظنها كانت تجول بخاطرهم فى المرحلة الذاتية الأولى .

وآخر ما اتحدث عنه فى هذا الفصل ، هو دور البيئة ، فلا شك أن ظهور فنان ما فى بيئة ما كان له دور اساسى فى تحقيق خلوده الفنى ، فالبيئة الطبيعية هى التى أطلعته على المشاهد الخلابة التى الهمته بابداع أعظم الايات ، وهى التى تزوده بالخبرة الفنية والتقنية ، وهى التى ترعاه بمن فيها من متذوقين ونقاد فنيين عظام قادرين على تشجيعه ولومه إذا أخطأ ، ومدحه اذا تفوق . والبيئة هى التى تقرر جدارة العمل بالخلود أو الفناء . فالعبقرية وحدها لن تجدى اذا ظهر العمل الفنى فى أرض جدباء انتظارا لاكتشاف الأحفاد الذين قد لا يختلفون عن جدودهم فى عدم تقديرهم للفن . هذا لا يعنى أننا ننكر دور العبقرية ، ولكننا نؤمن أيضا بالدور المكمل لها : دور البيئة ودور رد فعل الفنان ازاءها . فكثيرا ما صمد الفنانون أمام فتور جماهيرهم وتعرضوا للفاقة ، وكثيرا ايضا ما اضطر الفنانون إلى إبداع أشياء هزيلة ضحلة لارضاء

زبائنهم ، ولكن لا ننسى فى مقابل ذلك التشجيع الذى ساعد الفن على الازدهار حتى فى العصور غير الديموقراطية . وربما كان هذا التشجيع نفاقا ودجلا من الحكام لاثبات ذوقهم الفنى . وفى ظنى أن هذه المسألة تحتاج إلى دعم فى فصل تال اتحدث فيه عن العلاقة بين الفن والمجتمع والأخلاق .



الفن تعبير أم لعب ؟

تحدثنا عن العمل الفنى وعن الابداع الفنى . وجاء الآن دور الكلام عن ما قاله الفلاسفة والمفكرون والأدباء والفنانون فى تفسير الدوافع التى ساقتهم إلى إبداع الفن . حقا أن كل تجربة فنية مختلفة عن التجارب الأخرى من ناحيتى الابداع والتذوق ، ومن ثم نظر بعض المفكرين إلى هذه النظرة نظرة نفسية خالصة . واعتقدوا أن البحث عن دافع ابداع أى عمل فنى سيطلعنا على اجابات مختلفة تختلف باختلاف المزاج النفسى للفنان وباختلاف الأزمات التى عاناها ، وباختلاف العوامل الوراثية والمؤثرات البيئية التى لن تكون واحدة فى جميع الحالات . وركز علماء آخرون على ناحية البيئة وحدها وخرجوا بما يسمى التفسير الاجتماعى للفن . وظنوا أن من يحيون فى مجتمع واحد وظروف اجتماعية واحدة سينتجون نماذج متماثلة من الفن أو خاضعة لروح واحدة يمكن ان نتبينها بالاستقراء ، وبمقارنة الانتاج الفنى عند من يعيشون فى ظروف اجتماعية متماثلة . ويتفرع من هذا التفسير ما يدعى بالتفسير الاقتصادى للفن الذى يرجع كل شىء بما فى ذلك الفن إلى أسباب اقتصادية .

وأشهر هذه التفسيرات جاء بها الماركسيون . ولا أعتقد أننا قادرون على الخوض فى كل ما امتلأت به مراجع الاستاطيقا من نظريات وتخريجات بعضها لم يقو على الصمود أمام النقد وبعضها عاش قرونا طويلة جعلها صالحة للاستيعاب حتى إذا لم تقبل على علاتها . وسابدأ الكلام عن أشهر هذه النظريات وهى النظرية التى رأت الفن لغةً للشعور أو رأته تعبيرا عن مكنونات النفس الداخلية ، أو لغة مكملة للغة العلم ، تخصصت فى معطيات العقل التى تناسب لغة الوجدان الذى ابتدع لغة خاصة هى ما يسمى الفن بكل فروعه وضروبه .

(١)

وأول هذه النظريات التى سنعنى بدراستها هى نظرية مفكر فرنسى يدعى أوجين فيرون الذى رأى الفن أساسا تعبيرا عن الشعور أو الانفعال emotion وأرجو أن تقبلوا هذه الكلمة العربية كمقابل للكلمة الأجنبية رغم أنها لا تعد أصلح مرادف لها ، إلى أن نوفق أو توفقوا فى العثور على ما هو أصلح منها . فقد رأى « فيرون » أنه من الصعب جعل « الجمال » والبحث عنه أو تجسيمه محور العمل الفنى . والأفضل من ذلك أن نراه لغة ، لها نظير معروف لنا فى الصراخ والايماء . فالتعبير عن الألم أو الوجع والسرور فطرى فى الانسان وكذلك فى الحيوانات ، ولكن الانسان عنده القدرة على تنويعه وتحويره والارتقاء به بخلاف الحيوان . وأول صورة للتعبير المتعمد تعتمد على المحاكاة ، كما يحدث فى التصوير والتمثيل mimic . ولكن بعد أن نمت عند الانسان القدرة على التعميم والتجريد اتضح أن وسيلة المحاكاة فى التعبير غير كافية بالمره ، لذا اضطر إلى اختراع رموز قد لا يفهمها غير صاحبها ، كما أنها لا يلزم أن تكون مماثلة للشعور الذى نبعت منه . وهذا يفسر انقسام اللغة إلى « نثر » أى اللغة المستعملة فى التعبير عن الحقائق والأفكار العقلية ، أو المعقولات وفيها تستعمل رموز اختفت منها كل علامات المحاكاة ، أو حورت وحرفت لدرجة أضاعت كل معالم التشابه . وانقسمت اللغة إلى شعر (يتبع الفن) للتعبير عن الانطباعات والخواطر الشخصية ، أو التجارب الفريدة التى تخص الفرد وحده . ويعبر فيها باشارات تتميز بقربها من المحاكاة

والتشخيص الذى طرحه النثر جانبا ، ثم كيف الفن هذه الاشارات حتى تخدم غايته ، فهو يكملها ، ويزيدها دقه ، ويضاعفها مستخدما صورا عديدة كاللون والنغم والخطوط والأسطح والايماء . . الخ . وعلى هذا يكون الفن كما قال فيرون : Lexpression emue de la personalite humaine أى التعبير التأثرى عن الشخصية الانسانية ، كما قال فيرون أيضا « تتمثل العبقرية الفنية فى الحاجة الملحة إلى التجسيم الخارجى اعتمادا على أشكال واشارات معبرة تعبيرا مباشرا عن المشاعر التى شعرت بها بالاضافة إلى القدرة على العثور على مثل هذه الاشارات والأشكال بفضل الحدس المباشر الذى يتعزز فيما بعد بالتأملات والاضافات العقلانية » . وهكذا يكون الفن أوسع مجالا من المعنى المحصور للجمال ، فليس الجمال وحده هو الذى يثيرنا فنيا .

فثمة أشياء كثيرة متضاربة تستثيرنا كالمفزع والمحزن والقبيح . . الخ .

بناء على ذلك يستطاع وصف العمل الفنى بانه « معبر » إذا استطاع أن يطلعنا على الحالة التى أدرك الفنان من خلالها أى احساس أو شعور أو عاطفة . ولكننا إذا استعملنا كلمة « مُعبِّر » بطريقة أكثر تخصيصا فاننا نستطيع أن نفرق بين نوعين من الفن : الفن التعبيرى والفن الزخرفى . وفى النوع الأخير تكون غايتنا هى متعة العين والأذن ، ويكون الجمال فى الشكل والخطوط واللون هو ما نطرب له وما ننشده . وقد اعتقد فيرون خطأ أن الفن الأغريقى كله من هذا النوع . وفى حالة الفن التعبيرى لا يبحث أو يهتم الفنان بالجمال والرشاقة والحلاوة . . الخ . وهذه النظرية تعد متممة لنظرية التقمص الوجدانى الذى تحدثنا عنه ، فلما كان الفنان يبدع ويصور مشاعر وعواطف وشخصيات انسانية ، أى يعبر عن كل ما يثيرنا فى الانسان ، لذا نحتاج فى تقبل عمله إلى شعور مماثل هو التقمص الوجدانى ، أى أن هذا النوع من الفن ليس حسيا بالضرورة . وهكذا يكون عند فيرون معياران لتقدير الفن : أحدهما للفن الزخرفى الذى يعتمد على مقاييس الاتساق والتوافق والتناسق ، أى كل ما يتبع الجمال . وفى حالة النوع التعبيرى ، يكون المعيار هو مدى الاثارة العاطفية . ولن ينجح أى فنان إلا إذا التزم الصدق والأمانة فى نقل مشاعره والتعبير عنها ، فتكفى هذه الصفة وحدها لكى يكتسب عمله

الأصالة ، لأن مشاعره متجددة مثل العمل الفنى الذى يبدعه .

وأما الكاتب الروسى المشهور ليون تولستوى فله كتاب يدعى ما هو الفن ؟ . أثار الاهتمام عند ظهوره وما زال محتفظا باهميته حتى الان . ولعله استفاد من كتاب فيرون . وقد ركز تولستوى على معنى الأمانة والاخلاص بوجه خاص . وبعد تولستوى شاع وصف الفن بأنه لغة للتعبير والشعور ، وشاع أيضا القول بأن الفن شىء والجمال شىء آخر . وعبر تولستوى عن ذلك بالقول : « أن الفن وسيلة من وسائل الاتصال بين انسان وآخر . وما يميز الفن عن الحديث العادى أننا فى حالة الكلمات العادية ننقل أفكارنا . أما فى حاله الفن فإننا ننقل مشاعرنا » .

ونتنقل الأن إلى نظرية هامة جعلت التعبير أيضا غاية الفن . انها نظرية الفيلسوف الايطالى بندتو كروتشى . وما عناه كروتشى يختلف عن المعانى التى ذكرناها آنفا ، رغم بعض التشابه الظاهرى . فكروتشى يفرق بين التعبير بالمعنى « الاستاطيقى » والتعبير بالمعنى الفسيولوجى ، أو بمعنى أصح المعنى الدارج الذى اعتدناه فى حياتنا العملية كأن نقول مثلا لقد عبرت بهذا العمل عن غضبى أو رضائى . وبالمعنى الأول « أى الاستاطيقى » يكون الفن تعبيرا . ويرى كروتشى أن التعبير فى الفن مساو للحدس ، أى أن الكلمتين مترادفتان . وكذلك نستطيع أن نستعمل كلمة التعبير كمرادف للرؤ يا Vision وبلغة كروتشى « كل انسان قادر على تجربة الاستنارة التى تدور فى أعماقنا أو خلدنا عندما ننجح فى تحديد ملامح انطباعاتنا ومشاعرنا . ثم تتجسم هذه المشاعر أو الانطباعات فى كلمات تنقلها من النطاق المظلم فى أرواحنا إلى وضوح تأملات الروح . وفضلا عن ذلك ، فمن الميسور صوغ المشاعر لا بوساطة الكلمات وحدها ، وانما كخطوط وألوان ونغم . وعندما تصاغ المشاعر هكذا توصف بأنها تعبير » . وقد زاد كروتشى من مشكلات نظريته ، وابتعد عن المعنى المألوف عندما لم يقف عند القول بأن التعبير هو صوغ الانفعالات أو المشاعر فى كلمات أو خطوط أو الوان أو انغام ، ولكنه اكتفى بجعل هذا الصوغ ذهنيا أى كتصورات أو صور داخل الذهن ، أى أننا عندما

نعبر عن شكل هندسى ما فلا يلزم أن يكون لهذا الشكل الهندسى وجود قائم بذاته . أى يكفى لكى يقال أننى « عبرت » ، أن أمتلك صورة ذهنيه دقيقة له تساعدنى على تتبعه ، هذا هو معنى التعبير عند كروتشى ، أو بمعنى أصح « المعنى الاستاطيقى أو الروحى ، أما التعبير بمعنى التجسيم فى جسم مادى فهو تعبير فى المستوى المادى أو الفسيولوجى كما قلنا ، له دور ثانوى بالمقارنة بالمعنى الروحى ، أى أنه لا يزيد عن ترجمة آليه للواقعة الاستاطيقية فى مظهر مادى . وبذلك تكون هذه المظاهر المادية مجرد معينات لاعادة تمثيل الفعل التعبيرى ، أو مجرد وسائل نافعة تفيدنا للتذكر عندما نعجز عن التذاكر ، وكأنها نوتة الموسيقى التى يدون الفنان الموسيقى فيها أفكاره ، أو الكشاكيل التى يرسم فيها المصور « اسكتشاته » أو مخططاته .

وهكذا يكون كروتشى قد خلط بين كل التصورات المرتبطة بالخلق الفنى ، كالابتداع والاختراع والخيال . واخطأ كروتشى فى بعض الحالات عندما ظن أن هناك تعبيرا يدور داخل الذهن ، ويستطيع البقاء حتى اذا لم نجسمه تجسيما ماديا خارجيا . وهو فى هذه الحالة لن يزيد عن مثل نعرفه جميعا عندما نفكر بصوت مرتفع ، أو نحدث أنفسنا . فالتجسيم المادى الذى استهان به كروتشى مسألة اساسية فى كل ابداع فنى ، أى أنه ليس مجرد عامل مساعد . فلولاه لما عرفنا التجربة المقابلة لتجربة الابداع الفنى ، أى التذوق الفنى ، فنحن فى هذه الحالة لا نبدأ بالتعبير كما هو داخل ذهن الفنان ، لأننا لا نستطيع أن نصل إلى ذلك الا إذا قرأنا أفكاره أو خمنا ما يدور فى خلده ، ولكننا نبدأ هذه التجربة بتأمل الجسم المادى للتعبير . وخطأ آخر ظهر فى نظرية كروتشى . هو ظنه أننا نستنير أو نحدس انطباعاتنا أو مشاعرنا فى نفس اللحظة التى « نعبر » فيها عن هذه الحدوس أو الانطباعات أو اللمحات النيرة التى نجربها . فالحقيقة أن التعبير مرحلة لاحقة تجيء بعد ومضات الانطباع أو الحدس ، إلى غير ذلك من الكلمات التى يستعملها كروتشى بمعنى واحد . ومن الخطأ كذلك أن نظن أن « التعبير » و « الحدس » متماثلان . فما ابعد الاختلاف بين الانطباع الأول والصورة التعبيرية التى تجتمع فيها عناصر كثيرة بعيدة الصلة بالبذرة الأولى التى تصادف تغيرا كبيرا فى الملامح ، كثيرة الشبه بالاختلاف بين « البويضة » والكائن الحى !

لقد قسونا على كروتشى ، ولكن هذه القسوة ترجع إلى أهمية نظريته وخطورتها وفداحه تأثيرها : على أن « التعبير » كغاية للفن قد تعرض لانتقادات كثيرة . فقيل أن هذه النظرية تصح فى حاله واحدة عندما يكون هناك لقاء بين الفنان وجمهوره . فتكون هناك لغة مشتركة بينهما . ولكن هذا الكلام ليس صحيحا فى حالة زائر معارض الفن الذى يتأمل اللوحات بطريقة مختلفة تماما عن الخطوات التى مر بها الفنان المصور . كما أن الاثارة التى جعلتها هذه النظريات غاية الفن لا تتحقق فى الحالات العميقة للفن ، أى التى لا نتذوق فيها العمل الفنى الا بعد جملة جلسات أو مشاهدات ، كما هو الحال فى الحفلات السمفونية أو العروض المسرحية العميقة . وربما صحت نظرية التعبير فى حالات الوعظ أو المسرحيات التى يتخيل فيها المؤلف جمهوره وما يطربون له وما يسخطون عليه .

(٢)

نظرية التعبير فى الفن لها طابع سيكلوجى ، عند فيرون وتولستوى وكروتشى وغيرهم ، بغض النظر عن الاختلاف فى اختيار المصطلحات ، وقد نبهنى إلى ذلك التعريف الذى جاء به باركر « الأمريكى » عندما عرف الفن بأنه التعبير الخيالى عن رغبة . وكل ما فعله باركر هو أنه استعاض عن كلمتى « حدس » وشعور كلمة رغبة أو حاجة وبذلك أصبح مذهبه سيكلوجيا سافرا ، وربما أكثر تحديدا من القول بأن الفن تعبير عن شعور ، الذى يصح وصفه بأنه مذهب التعبير للتعبير . ووفقا لنظرية باركر التى توصف بأنها النظرية النفسية فى تفسير الفن فان هناك وسيلتين لاشباع الرغبات أو الحاجات النفسية : الأولى هى الوسيلة الواقعية أو العملية . والثانية هى وسيلة « الحلم » . والوسيلة الأولى تشق طريقها إلى الواقع بغير لف أو دوران ، وأعظم ثمارها العلم الذى يكتشف قوانين تيسر للآخرين تحقيق غاياتهم العملية ، ولا يختلف اثنان على نجاح العلم فى هذه المهمة . وفى الوسيلة الثانية تشبع هذه الرغبة عن طريق الخيال أو الفانتازيا ، كما يحدث فى الحلم وأحلام اليقظة ، والفن فى هذه الحالة يحاكى الحلم مع اختلاف هام بين الحالتين . فالحلم حالة عرضية غالبا لا تترك أثرا فى نفسيه الحالم بعكس العمل

الفنى الذى يوهم بأنه شىء خلق للخلود ، وربما كان اخلد من الموجودات فى عالم الواقع والطبيعة .

والعمل الفنى يحثنا على الايمان بحقيقته ، أو بأنه حقيقى أكثر من أى حقيقة . فكثيرون يتصورون شخصيات « فاوست » و « هاملت » و « دون كيخوته » شخصيات حية نابضة بالحياة . وعندما نقابل شخصيات فعليه نتيقن من صدق رؤ ية الفنان ، والاختلاف الأخير بين الحلم والعمل الفنى هو أن الحلم موجود فى الخيال وحده ، أما فى حالة الفن فانه يتجسم فى شكل خارجى ، أى يعبر عنه بالخطوط والألوان والنغمات . . الخ . وهذا يعنى ان الفنان لا يكتفى بابقاء حلمه حبيسا داخل وجدانه ، ولكنه يسعى لمنافسة الواقع ، والاضافة اليه واثرائه ، وخلاصة القول : العمل الفنى ينبع من رغبة ، ويشبعها ، وهو ليس شيئا موجودا فى الأصل فى الواقع ، ويحاول الايهام بأنه من الواقع ، وينطبق رأى باركر على الفن « التشخيصى » الذى يستلهم الواقع ، أو يحاكيه ، أو على كل ما يتبع المذاهب الواقعية فى شتى مجالات الفن . ولكن هناك فنونا أخرى كالموسيقى و« العمارة » وغير ذلك ، لا تبالى بالتشبه بالواقع ، لأنها تتسامى عليه ، وترى الاتجاهات التى تسعى إلى ذلك ، أى إلى المحاكاة ، اتجاهات خاطئة لا تعرف ماهيه الفن . والحق أن الفن لا يسعى حتى إلى اشباع رغبة على نحو ما يحدث فى الحلم ، ولعله أقرب إلى العلم من ناحية محاولاته كشف خفايا مجهولة من الحياة والواقع ، أو تمهيد الطريق أمام كشوف العلم باعتباره أكثر تحررا وانطلاقا . فالحالمون كما هو معروف هاربون من الواقع الذى يعذبهم ويضنيهم إلى عالم وهمى مستحب . هذا العالم بعيد عن عالم الفن الجاد الذى يدل على أن الفنان لا يخشى الواقع ، ولا يخشى خفاياه ، ويحاول مواجهة المشكلات بروح جسورة ، قد تعرضه لمخاطرة جسيمة ما كان اغناه عنها لو كان غرضه اشباع وهم أو محاكاة الحالمين ، ولربما صح القول بأن الفن فى صورته الرخيصة الهابطة يمثل الحلم ، أما الفن فى صورته السامية فيمثل الواقعية فى أعظم مظاهرها .

وأخطر نوع من الرغبات هو ما يدعى بالرغبات الفرويدية ، التى ركزها فرويد على الجنس والعقد المرتبطة به حتى انتهى به الأمر الى تشبيه العمل الفنى

بأعراض المرض النفسى ! ، وجعل الفنان مريضا بالعصاب النفسى يسعى للبرء من مرضه بشغل نفسه فى عمليات الابداع حتى ينسى المحنة التى تعرض لها . وتمشيا مع مثل هذه النظرية ، فان فنانين كثيرين قد أبدعوا الفن بفضل عاهاتهم النفسية ، فدافنشى مثلا كان ابنا غير شرعى ، ولكن كم هناك من أبناء غير شرعيين لم يفلحوا فى الاقتداء بدافنشى . ولربما صلحت مثل هذه النظرية عند تطبيقها على أنواع قليلة من الفن كالغزليات التى قيلت فى التشبب بالمحبوبة ، ولولا هذا الحرمان ما هبط الوحى على شعراء الغزل العظام ، واكتفوا باشباع مثل هذه الرغبات اشباعا مباشرا كغيرهم من عباد الله . ولكن ما القول فى أولئك الذين لم يحرموا أنفسهم من أى متعة جنسية ، ولدينا ذو اللحية الزرقاء بيكاسو وقبلهم عرفنا الموسيقى فاجنر وجوته الذى اخذ حقه كاملا من « ايروس » واحب حتى فى سن الثمانين ! والأمثلة كثيرة لا تحتاج إلى تنويه . فاذا تركنا الفرويدية جانبا سنرى مذهبا كمذهب النفسانى النمسوى أدلر ليس إسعد حالا ، فهو الآخر نسب الابداع الفنى إلى عقدة الشعور بالضآلة ، واهتدى إلى أمثلة كثيرة لتأييد نظريته ، أبرزها بيتهوفن بالطبع ، الذى ابدع أعظم أعماله بعد أن اكتمل صممه بعد سن الثامنة والعشرين . ونكرر نفس الحجة التى ذكرناها آنفا ، فكم هناك من أصحاب عاهات مماثلة لعاهته نشاهدهم كل يوم بين المتسولين . وكل ما يعرف عن حياتهم هو غرابة الاطوار وحدة الطبع الذى ربما اشترك فيه كل من اصيب بمحنة كفقدان البصر والسمع !

وحظيت التفسيرات النفسية للابداع الفنى بشعبية كبيرة دفعت الكثيرين إلى اختراع قصص مثيرة وراء المبدعات الفنية . ونسبوا مغامرات غرامية إلى فنانين لم يذكروا لنا أى شىء عن عواطفهم المشبوبة . أو تصادف أن الفوا اعمالا درامية حزينة فى أسعد أيام حياتهم ، أو الفوا عملين مختلفى الطابع فى نفس الوقت لكى يثبتوا عدم ارتباط مشاعر العمل الفنى بالمشاعر الشخصية للفنان ، أو لعل الفنان يتعمد ابداع أعمال مناقضة لحالته النفسية من قبيل التعويض . كل هذا لا يعنى انكار أهمية التفسير النفسى للابداع الفنى . ولكنه يعنى الدعوة إلى الحرص وعدم اصدار قوانين عشوائية فى مسائل غاية فى

التعقيد مليئة بالخفايا التى ما زالت تحتاج إلى مزيد من الفهم والحاجة إلى التنوير . وما يعرف « باللاشعور الجماعى » عند العالم النفسى يونج ما زال يطلعنا على عجائب فى كل يوم . فهناك قوى خفية كثيرة ، تكمن داخل اللاشعور ولا يدرى بها الفنان ، ويعجز غالبا عن تفسير الوانه وخطوطه ونغماته وكلماته التى قد ترمز إلى معان روحية بعيدة الدلالة يحتاج حل طلاسمها إلى خبرة نفسية كبيرة وإلى علماء متمرسين فى تفسير الأحلام ، التى تجمع رموزها من حضارات بعيدة الصلة عن خبرات الفنان ،وتراكمت فى لا شعوره دون أن يدرى أنه قدم فى عمله الفنى خلاصة أساطير البشرية ، وما كان بوسعنا أن نفسرها الا بعد أن اطلعنا على فن الحضارات التى تصفها بالبدائية وعرفنا مدى عمقها الروحى ، وكأن الفنان وسيط ينطق لغات غريبة عنه ويفهم الينابيع الخصبة الثرية الكامنة وراء ابداعه ، والتى ساقته الى الافصاح عن أشياء لا تخصه ، ولكنها تخص البشرية جمعاء . فلنترك اذن هذا الموضوع معلقا ، دون بت ، فالظاهر أن اجابته لن تعرف معرفة أكيدة الا بعد أن تتجمع لنا ماده وفيرة تسمح لنا بادراك كل ما وراء بعض الأعمال الفنية الغامضة . ولنترك الفنانين ، والشعراء بوجه خاص - جانبا - لأن أغلبهم يفاجىء مثلنا بما تضمنه ابداعه الفنى من معان بعيدة عن شعوره الواعى .

(٣)

ويرتبط بالتفسير النفسى للفن تفسير آخر رأى الابداع الفنى نوعا من « اللعب » المقابل للأعمال النافعة التى نعرف دوافعها وأثرها المباشر على حياتنا ، وهذا التفسير يرجع إلى « كانط » الذى ميز العمل الفنى عن غيره من الأعمال ببرئه عن الغاية . ولم يذكر كانط كلمة « اللعب » كصفه للعمل الفنى ، وترك هذه المهمة للشاعر المفكر الألمانى شيلر الذى تبنى هذه النظرية . والف رسالة فى شرحها سماها « فى التربية الاستاطيقية للانسان »[1] وشاعت نظريته وتبناها كثيرون لا يعرفون مصدرها فى أغلب الظن ، وكان من بينهم الفيلسوف الانجليزى هربرت سبنسر الذى نبدأ كلامنا بنظريته لبساطتها ،

(١) قدمت بحثا عن هذه الرسالة فى مجلة « تراث الانسانية » .

رغم تأخرها تاريخيا عن نظرية شيلر بقرابه مائة عام ، ثم نعود إلى شيلر بعد ذلك . وأوضح سبنسر نظريته فى العلاقة بين الفن واللعب بمقارنته الأعمال العادية التى نقوم بها بظواهر الابداع والاستمتاع الفنى . فنحن إذا حللنا الأعمال العادية سنرى أنها تتميز بخصائص ثلاث : أولها شعورنا بالمتعة عند ممارستها ، وازدياد حذقنا وبراعتنا فى اداتها بتكرار هذه الممارسة ، وبانها تنتج ثمرة لها قيمة موضوعية يقدرها الاخرون . أما فى حالة الأعمال التى نمارسها بقصد « اللعب » أو « استاطيقيا » فاننا نلاحظ وجود الخاصتين الأولى والثانية وغياب الخاصة الأخيرة لأن العمل الفنى لا يحدث أثرا موضوعيا مماثلا لأثر الأعمال العادية . ويرى سبنسر أن اللعب عمل نمارس فيه قدراتنا ونشعر بمتعة مباشرة مستمدة من هذه الممارسة دون مبالاة بنتائجه النهائية ، على نحو شبيه بما يحدث عندما نمارس لعبة رياضية نستمتع بها ، رغم إدراكنا أحيانا بأن الوقت الذى أضعناه فى ممارسة اللعبة قد ضاع سدى بالمقارنة بما يحدث عندما نشغل وقتنا فى انتاج شىء يفيدنا فائدة صحيحة ويفيد مجتمعنا . وعندما نبحث عن السر النفسى وراء اقبالنا على اللعب ، والاستمتاع بالفن ، سنرى أن لدينا طاقة نفسية وعقلية زائدة عن حاجتنا ، تدفعنا إلى استنزافها فى هذا المضمار . وعلى هذا سميت النتائج المفيدة والنافعة نتائج « خيِّرة » وسميت النتائج التى لا نعرف لها نفعا مباشرا بالنتائج « الجميلة » أو الاستاطيقية . ويحسن أن نستخدم الكلمة الثانية رغم أن كثيرين يصفون القيم الاستاطيقية « بالقيم الجميلة » (وقد عرفنا فى فصل سابق الفرق بين الاسمين) . والنتائج الاستاطيقية تتمثل فى المشاعر المستحبة التى نشعر بها فى تجربة الاستمتاع الفنى ، أو الابداع الفنى على السواء . ويرى « كورت جون دوكاس » الذى قدم لنا نظرية سبنسر فى كتابه The Philosophy of Art أن هذه النظرية قد تحدثت عن المشاعر الاستاطيقية التى نشعر بها عند الاستمتاع بالعمل الفنى ، ولكنها لا تفسر العمل الفنى ذاته ، وهناك اختلاف بين الحالتين ، شبيه بالاختلاف بين القراءة والكتابة . فالقراءة تناظر الاستمتاع الفنى ، والكتابة تعد مناظرة للابداع الفنى ، ومن الخطأ الظن بأن الممارسة الفنية تمارس فى الوقت الزائد عن الحاجة أو عند غياب غاية نافعة تستنفد الطاقة الزائدة عن حاجتنا ، ويدلنا على ذلك أن الفنانين لا يتوقفون عن ممارسة عملهم بمجرد

شعورهم بالارتياح بعد استنفاد طاقتهم ، ولكنهم يحددون لنفسهم غاية أبعد تحتاج إلى وقت أطول من الوقت « الضائع » أو الزائد عن الحاجة ، فهناك شيطان بداخلهم يسوقهم إلى الابداع حتى بعد أن يشعروا بالارهاق ، وينسيهم النفع والغايات النفعية ، ولعل الفنانين قد ضربوا المثل فى تركيزهم ومحبتهم لعملهم الذى لا يتركوه إلا عند بلوغه الكمال ، ويحث المشتغلون بالنواحى « النافعة » اقرانهم على محاكاة الفنان فى حبه لعمله ، وعشقه للكمال والاجادة ، ولا أظنهم يتصورون حين ذاك أن الفنان انسان يستنفذ طاقته فيما لا يجدى ، أو أنه مجرد باحث عن لذة المتعة .

وقد وصف سبنسر الممارسة الاستاطيقية بأنها لا تسعى لأكثر من الاشباع المباشر وزيادة القدرة على هذه الممارسة دون حاجة إلى غاية موضوعية ، أى ليس هناك هدف وراءها . وينسى أن « اللعب » الفنى يشغل أذهاننا ويدفعنا إلى متابعة نتائجه وأثاره . وكم شغلت « جوته » أعماله الفنية واعتبرها أحيانا أهم من قضايا بلاده ، أو أهم من الدولة الأوربية التى كان نابليون يسعى لا قامتها .

وكما وضع سبنسر نظريته لغاية نفسّية أو بيولوجية ، كذلك وضع أصحاب النظريات المقابلة له نظرياتهم لنفس الغاية ، ففسروا معنى « اللعب » فى الفن بأنه يسعى لتحقيق هدف بيولوجى وهو اعداد الكائن الحى لمهام الحياة ، وله غاية أخرى اسمى وهى الارتقاءبقدراتنا ووضع نماذج للكمال تقتدى بها الأعمال غير الفنية فى معركتنا للصراع مع الحياة . واذا وافقنا على اعتبار « اللعب » مرادفا للفن سنرى أن مقوماته السيكولجية تتخذ ثلاثة مظاهر : أولا يمارس الغمل الفنى تلقائيا ، دون مبالاة بغايته العملية . وفى المرحلة الثانية فاننا قد لا نشعر بأن الموقف الذى يمارس فيه الفن يتطلب مثل هذا العمل الفنى ، ولكننا نوهم أنفسنا بأن له غاية بعيدة ونسخر جهودنا لتحقيق هذه الغاية . وفى المرحلة الثالثة نعتبر العمل الفنى غاية فى ذاته ، ويتركز جهدنا على اشراك الآخرين معنا فى متعة الاستمتاع الفنى ، وفى هذه المرحلة يشعر الفنان بأن له رسالة هامة أكثر من الحصول على اعجاب المتذوقين : انه التأثير فى الآخرين وتوجيههم روحيا وفكريا . وهكذا يكون

ما ابتدأ لعبا قد انتهى إلى نتيجة عملية ونفعية تتسامى عن معنى اللعب ، أو استنذاد الوقت الضائع ، الزائد عن حاجتنا .

وكما ذكرنا فان أصالة نظرية « اللعب » إنما ترجع إلى الشاعر شيلر الذى فرّق بين ثلاث حالات للنفس الانسانية أولها الحالة الفيزيائية أو المادية ، ويليها الحالة الاستاطيقية ، أما قمة حالات النفس فهى الحالة الروحية أو الأخلاقية .

والحالة الاستاطيقية مجرد وسط بين حالتين هما حالة الانسان الخاضع خضوعا كاملا لضروراته المادية والفزيائية ، والحالة الروحية التى تمثل القمة التى نسعى جميعا لبلوغها . فلابد أن يتطهر الإنسان من غرقه فى الحسيات قبل أن يصبح كائنا روحيا اخلاقيا . هذه المرحلة التى نتطهر فيها من أوصاب حياتنا الحسية هى المرحلة التى سماها « شيلر » المرحلة الاستاطيقية .

والبشرية قادرة على العيش فى مستويات ثلاثة : المستوى المادى أو الفزيائى المعتمد على اشباع الشهوات المادية ، ومستوى العشق الفنى ، أو المستوى الاستاطيقى الذى يعد الفن أعظم غاية للاستمتاع بالحياة ، والمستوى العقلانى وهو قمة هذه المستويات وفيه يخضع كل شىء للعقل والقيم الاخلاقية ، وبذلك تتحقق الحرية الصحيحة للانسان . وعلى هذا يكون الفن ممثلا لمرحلة وسيطة ، تنتهى بمجرد بلوغنا للغاية الاخلاقية الأسمى . فالمرحلة الأستاطيقية أو « الفنية » لا قيمة لها فى ذاتها ومصيرها هو الزوال تماما مثل المرحلة المادية أو الفزيائية .

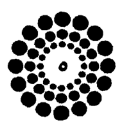
ولكن من ناحية أخرى ، لا غنى عن هذا المرحلة الاستاطيقية . ففيها يتحقق التوفيق بين طبيعة الانسان الحسية وبين عقله وروحه . فالانسان يتبع عالمين ويشده كلاهما ناحيته ، ومن ثم فان عليه أن يشبع الخاصتين : المادية والروحية ويوفق بينهما . ولن يشعر بحريته ما لم يتحقق هذا التوافق الذى نشعر به فى تجربتنا الاستاطيقية التى نقبل عليها بكل قوانا لادراكنا دورها الهام فى تحقيق تكامل الروح الانسانية ، وعدم انفصامها إلى جزأين منفصلين أحدهما يغرقنا فى شهوات الحس ، والطرف الأخر يرفعنا بعيدا عن الأرض إلى المطلق . وتتشابه التجربة الاستاطيقية هى و « اللعب » الذى نقبل عليه ايضا

بكل قوانا ويشغل افئدتنا وعقولنا وحواسنا . ونشعر خلالها بتكاملنـا وزوال الفاصل الذى يفصل عالمنا المادى عن عالمنا الروحى . وبـذلك تتحقق لنـا السعادة ، التى تتمثل فى حاله التوازن والارتياح الـذى نشعر بـه فى حضره العمل الفنى ، ولا يشغل بالنا حين ذاك غير دورنا الاخلاقى ، أى قمة رسالتنا كـآدميـين ، وأفضـل مثـل فنى تتحقق فيـه هـذه الغـايـه هـو « المـأسـاة » أو التراجيديا . وقد كان شيلر شاعرا فى أكثر الأحيان عند كتابته لنظريته فلم يبال بالتناقض الذى تمثل كما ذكرنا فى اشادته طورا بالمرحلة الاستاطيقيـة ، واستهانته بها طورا آخر ، اذ رآها مجرد مرحلة انتقالية ، واختار لها كلمة مثيرة للجـدل وهى « اللعب » الذى قـد يبدو مـرادفا للعبث وعـدم الجدية عند كثيرين ، والأمر بالمثل عند كلامه عن قيمة « الجمال » فقد رآه أحيانا وسيلة للتنوير فى المرحلة الاستاطيقية الوقتية أو العابرة ، أى يجب أن نتجاوزه ، لكى نبلغ المرحلة الأخلاقية والعقلية . ورآه فى حالات أخرى دليـلا على تنـاغم النفس واتساقها .

بقى بعد ذلك أن نجيب على سؤ ال هذا الفصل هل الفن تعبير أم لعب ؟

ومن الحق أن الفن يجمع بين هذين العنصرين فهو « تعبير » باعتباره نابعا من النفس ، ممثلا للشخصية الانسانية فى جملتها ، وبوصفه ممثلا لاعظم متعة ترتاح لها النفس فى البداية لا بأس من اعتباره لعبا ، باعتبار اللعب كان غايتنا القصوى والمثلى فى مرحلة الطفولة ، وكنا نتمنى أن تتحول كل ضرورات الحياة إلى لعب حتى نعشقها ، وقد تنبه علماء التربيـة إلى ذلك ، ولكن الخـطر فى استخدام هذا المصطلح يكمن فى تصور بعضنا أن الفن هامشى التأثير ، وان كان فى الحق يلعب أحيانا دورا أخطر وأهم فى تشكيل عقولنا ، ونفوسنا ، حتى أننا نتصور أحيانا أننا قادرون على الاستغناء عن الخبز ولكننا لن نستغنى عن الفن أبدا .

* * *



الشكل والمضمون

نذكر من قراءتنا فى الفلسفة ، أن أرسطو قد حدد أربعة أنواع من العلل هى العلة المادية والصورية ، والفاعلية والغائية . ثم اكتفى بعلتين فقط باعتبار العلل الثلاث الأخيرة تنطوى تحت العلة الصورية ، وقال ان الفاعل يفعل على حسب صورته ويحرك الشىء على حسب صورة الشىء والغاية مرتسمة فى صورة المحرك يقصد إليها . وانتهى إلى أن العلل طائفتان مادية وصورية ، وجعل للعلل الصورية مكانة أعظم باعتبارها ممثلة للعقل والروح (راجع كتاب يوسف كرم ـ تاريخ الفلسفة اليونانية ـ أرسطو ـ (العلية والاتفاق ج) .

هذه الفكرة كان لها تأثير عظيم على تاريخ الفكر ، وبان أثرها فى جملة موضوعات أشهرها هى ما يقوله رجال القانون عن النظر إلى أى قضية من ناحيتين : ناحية الشكل وناحية الموضوع . . والشكل والصورة هما ترجمة كلمة form أما المادة فقد ترجمت على أنحاء مختلفة كالموضوع والمضمون والمحتوى والفحوى . . الخ .

هذه الفكرة الخصبة قد تركت أثرا بعيدا فى مناقشات المفكرين ، خصوصا فى القرن التاسع عشر عندما تناولوا قضايا الفن والجمال ، فيما يعرف بقضية الشكل والمضمون ، وتركزت حول السؤال الاتى : ايهما لـه الصدارة ، فى ابداع الفن : الشكل أو الصورة ، أم المضمون أو المادة ؟ . وانحاز بعض المفكرين إلى جانب الصورة أو الشكل ، لاسيما فى مجال الفن غير التشخيصى كالعمارة والموسيقى ، وانحاز الطرف الاخر إلى جانب المادة فى الفنون التى

يلعب فيها المضمون دورا كبيرا كما يحدث فى القصة والرواية والدراما والتصوير التشخيصى . هذه القضية العامة ستتحدث عنها فى هذا الفصل . وسيتضمن كلامنا الكلام أيضا عن قضية مماثلة فى أهميتها هى قضية الفنون التشخيصية واللاتشخيصية .

وكل موضوع يصلح للتأمل الاستاطيقى أو التذوق الاستاطيقى يتألف من شكل ومضمون (أو مادة) . ونحن نعنى بالشكل طريقة تنظيمه أو تكوينه . ونعنى بالمضمون الشيء الذى حدث تنظيم له . فاللوحة المرسومة باللونين الأسود والأبيض فقط ممثلة لاحد المناظر ، إذا أعدنا رسمها ثانية بالألوان ، ستطلعنا على لوحة أخرى مشابهة للوحة الأولى فى الشكل ، ومختلفة عنها فى المضمون .

وعلى الرغم من أننا نستطيع أن نميز الشكل والمضمون الا انهما لا يفترقان . فلا وجود لمضمون بلا شكل ، وكل شكل هو شكل لمضمون معين . فالكلمتان متضايفتان مثل اب وابن . وعلى الرغم من عدم فصل المضمون عن الشكل ، الا أن الانتباه قد يتركز على الشكل أحيانا دون المضمون ، ويكون هذا المضمون على هامش اهتماماته .

ونستطيع أن نستعيض عن كلمتى « شكل » ، و « مضمون » كلمتين أخرتين هما « بناء » أو « تصميم » كمقابل للشكل ، و« المحتوى الدرامى » كمقابل للمضمون . والأمر بالمثل فقد ننتبه إلى أحد الطرفين ، ولا نبالى بالطرف الآخر . ومن الأمثلة التى تدل على النوع الأول (الذى يتركز فيه الاهتمام على البناء أو التكوين أو التصميم) جميع الرسوم الارابسك وزخارف الأقمشة وأشكال التطريز والفازات والزهور . وفى حالة التكوينات الموسيقية لدينا العديد من الايقاعات والنغمات التى تبرز التكوين أكثر مما تبرز المضمون أو المحتوى الدرامى . وقد رأى بعض المفكرين تسمية هذا النوع من الأعمال الفنية بالفنون اللا تشخيصية ، وقد سبق أن حدثتكم عنها وقلت أنها الفنون التى يعتقد أنها لا تمثل شيئا قائما فى الواقع ، وأضيف الان ، والتى يظن خطأ أنها بلا مضمون . والحقيقة أننا نهتم فيها بالشكل أكثر من اهتماماتنا بالمضمون . فالموسيقى التى يظن كثيرا أنها عبارة عن شكل خالص ، تحتوى

على مضمون قد نحتاج أحيانا إلى معرفة الكلمات لمعرفته ، ولكن فى حالة الموسيقى البحتة ايضا ثمة مضمون حتى وان عجزنا عن التعبير عنه بالكلمات .

والدراما تمثل شيئا مقابلا للفنون اللاتشخيصية . ففيها نهتم بالأحداث وتتابعها وعلاقات الأفراد أو الشخوص حتى ينسى المشاهد العادي أن لها تكوينا أو شكلا محددا ، ولا يقلل ذلك من استمتاعه بها .

وعندما نتأمل اللوحة المصورة قد ينتبه بعضنا إلى موضوع اللوحة . ولا يعنى كثيرا باللون والخطوط والأسطح التى تغطى اللوحة . ولكن الناقد المدقق لا يكتفى بمثل هذه النظرة الجزئية الأولى ، لأنه لا يعتبر الفنان قد وفق فى عمله الفنى ، بمجرد نقله الموضوع أو المضمون فقط ، دون مبالاة بالشكل ، والا كانت التصاوير الموضحة illustrations التى تملأ الكتب الدراسية فى منزلة مماثلة للوحات الفنية .

من هذا نخلص الا أن العنصرين (الشكل والمضمون) لا غنى عنهما للحكم على العمل الفنى . صحيح أن بعض المدارس الحديثة فى التصوير ، وربما فى الدراما ، قد ظنت أن عنصر الشكل له الصدارة ، وسنذكر لكم الأسباب التى دعتهم إلى ذلك ، فى فصول تالية . ونكتفى الآن بالقول بأن إغفال جانب المضمون أو الجانب الدرامى فى العمل الفنى يسىء إليه اساءة بالغة . وغالبا ما يدل على افلاس فى مادة التعبير ، ولا يعنى تخلف المتذوقين ، كما يشاع ، حتى إذا حرموا من الاستمتاع بجانب الشكل لقلة ثقافتهم ، ومع هذا فان المتذوقين مطالبون بالتمييز بين المضمون بمعناه الفنى والمضمون بمعناه الدارج . وأبسط طريقة لتمييز الحالتين هى أننا عندما نتأمل صورة لشخص ما نعنى بمعانيها الدرامية ، ولا يهمنا من هو الشخص المرسوم فى اللوحة . وإذا تأملنا صورة لجبل ما ، فإننا لا نهتم بمعرفة اين يقع هذا الجبل ، فهذه معلومات تهم الجغرافيين ، ومن هنا اهتم الفنانون بعدم ذكر عناوين صريحة لاعمالهم ، فقالوا « رأس امرأة » أو « الكوبرى المعلق » . وقد ظن البعيدون عن الفن أنهم فعلوا ذلك بدافع الخبث ، لأنهم عجزوا عن محاكاة الأصل ، فاتجهوا إلى التمويه بعدم ذكر هوية لوحاتهم الفنية ، والأمر بالمثل فى حالة

الأدب أو الرواية فقد يختار الأديب وقائع من الحياة الواقعية ، ولكن ما يهمه هو التأثير الدرامى ، أكثر من اهتمامه بصحتها التاريخية .

وقديما كانوا يتباهون بأن مصورا قد رسم بعض الفواكه بدقة بالغة دفعت العصافير إلى نقرها لأنها توهمت أنها فواكه حقيقية . وكم لدينا من سذاجة فنية عندما نضع صورا للفواكه أو نماذج من الجبس ظنا أنها تمثل الفواكه الحقيقية ، ولربما كانت فائدتها الوحيدة هى تعريف أطفالنا الذين لم يتذوقوا الفواكه الأصلية بشكل هذه الفواكه حتى تكتمل معلوماتهم فى التاريخ الطبيعى ، ولكنها قطعا بعيدة عن الفن والتذوق الفنى .

وهكذا قسمت فكرة الشكل والمضمون متذوقى الفن ، إلى طائفتين : طائفة تدعو نفسها الصفوة ملمة بكل أشكال الفن وقواعده وقوانينه . وتعرف ماهية الفن ، ومن ثم فانها رأت أن التذوق الصحيح للفن ينبغى أن يتركز على الشكل . أما الفريق الأخر ، الذى يعتمد على فطرته ، فإنه يعنى بالموضوع ، فهو لا يهتم بغير الأحداث التى تثيره فى الدراما ، وبغير الموضوع الذى يجتذبه فى اللوحات الفنية ، وعندما يستمع إلى الموسيقى يفضل الغناء ، لأنه يعتمد على الكلمات التى تعرفه ماذا يسمع ، ولذا لا يهتم بما يدعى الموسيقى البحتة ، وإذا سمعها سأل ما الذى تصوره ، وما الذى تعنيه ، فاذا لم يتلق اجابة مقنعة انصرف عنها .

ولعل أفضل ما ظهر من نظريات فى ايثار الشكل فى التجربة الفنية هو النظرية التى سميت بالانجليزية significant form ، وتعنى وفقا للترجمة الحرفية « الشكل ذو المغزى أو الدلالة » . وأنا أفضل ترجمتها إلى الشكل المتميز ، أى الشكل الذى يثير فينا انفعالا استاطيقيا ، فما الذى يثيرنا استاطيقيا ؟ الاجابة التى تذكرها النظرية هى « ما يترتب على ترتيب الخطوط ترتيبا معينا وعلى الجمع بين الألوان بطريقة معينة . وكل ما ينطوى تحت اسم التكوين » وباختصار كل مالا يتبع « المضمون » الذى تحدثنا عنه . ويشبه خصوم هذه النظرية مثل هذا النوع من التذوق الذى يتجاهل أهمية المضمون بمن يتجاهل المعانى الموجودة فى أى كتاب ويركز على أجروميته وعلى طريقة تجليده وتبوبيه . وكأن معرفة قواعد الفن وأصوله تتعارض مع التذوق الفطرى ، الذى كان من

الواجب أن يعد أساسيا عند كل متذوق للفن ، وأن تجيء القواعد مكملة له بدلا من أن تتعارض معه .

وقد رأى أحد الكتاب فى الاستاطيقا أن المعلومات من هذا النوع لا غنى عنها لأولئك الذين يهتمون بالحديث عن الأعمال الفنية أكثر من اهتمامهم بابداعها . أما المبدعون فيجب أن يهتموا بهذه النظريات بقدر حتى لا تسيء إليهم وإلى قدراتهم بدلا من أن تكون ذات نفع . فإذا انتقلنا إلى زبائن الفن العاديين فان أغلبهم لا يستطيع إدراك الشكل ، وربما استطاعوا اكتشافه فى الأعمال الفنية البسيطة وحدها ، ويرى الكاتب الذى ما زلنا نستشهد بكلامه أنه من المشكوك فيه أن تساعد معرفة القواعد والنظريات المختلفة التى رفعت من قيمة الناحية الشكلية فى زيادة القدرة على التذوق الفنى ، بل ويراها مضعفة لهذه القدرة ، فالأمر هنا ليس مماثلا لما يحدث عند مشاهدة الألعاب الرياضية ، والتى يعد أهم شرط من شروطها المعرفة الكاملة بأصول اللعبة والا ضاعت قيمة الفرجة والمشاهدة . فتذوق الأعمال الفنية ، شبيه فى نظره بتذوق الأطعمة ، أى لا يلزم أن نعرف سر صنعتها حتى نرضى عنها ، ولربما كان ذوقنا أفضل من ذوق من برعوا فى صنع هذه الأطعمة ، ولكنهم حرموا من نعمة الحكم عليها . فاهم شيء إذن هو القدرة على التذوق ، وليس القدرة على التحليل والتفتيت والبحث عن الشكل المختفى فى داخل المضمون .

وأخطر من ذلك على عملية التذوق هو المقارنة بين عمل وآخر تبعا للقواعد الشكلية المكتسبة ، ونشر هذه الاراء ، التى تؤثر أحيانا تأثيرا ضارا على زبائن الفن الذين قد يقبلونها ويتحمسون لها أكثر من تحمسهم لتجربة التذوق بأنفسهم ، ويقول نفس الكاتب أن أشعة أكس قد تفيد فى العلم ، ولكنها طبعا لن تفيد فى حالة تذوق الفن ، وهذا الكلام صحيح فى بعض الأحيان . فمثلا من الخطأ أن نطلب من التلاميذ اعراب أبيات الشعر ، التى لم تكتب كدروس للنحو أو التطبيق ، ولكنها كتبت للتذوق ، وليس للبحث عما فيها من هنات لغوية ، أو أمثلة رائعة لدقة التركيب اللغوى .

ثمة خطأ يقع فيه من يدعون بان متذوق الفن يحتاج إلى أن يصبح عالما للفن قبل أن يقدم على تذوقه للأعمال الفنية ، أى أنه يقوم بعملية عكسية

تقابل تجربة الابداع الفنى ، لأنه يبدأ من العمل الفنى الكامل المنتهى ، فاذا تراجع خطوة خطوة ، أمكنه أن يستحضر كل الخطوات التى اتبعها الفنان عندما خلق عمله الفنى . ولكن هل نضمن بعد أن يضفى نفسه على هذا الوجه أن تزداد متعة تذوقه الفنى . كل هذا من نتائج الاشادة بالشكل والظن بأنه أعلى مكانة وأهمية من المضمون .

فلنترك الناس يتذوقون الأعمال الفنية كما هى ، أى دون فصل بين الشكل والمضمون . لنتركهم على طبيعتهم يعتمدون على وجدانهم ومشاعرهم وعقولهم بالقدر الضرورى الذى يفيد تذوق العمل الفنى . وعلينا أيضا الا نلجأ إلى بعض الحيل التى يظن أنها تثرى تجربة التذوق الفنى كرواية قصص شائقة عن حياة الفنانين ، وعن الظروف التى ابتدعوا فيها هذه الأعمال . واذا لم نصادف مادة غنية تفيد اغراضنا ، فلا بأس من أن نخترع قصصا خرافية ، كأن نربط بين الأحداث الغرامية فى حياة الفنان وبين بعض منجزاته الفنية العاطفية الطابع ، أو بين بعض أحزانه وأعماله السوداوية القاتمة . فغالبا عندما ييأس المتذوقون من الاستمتاع بالأعمال الفنية فى ذاتها ، أو يحار أغلبهم فى متاهات عمل فنى ، غامض المضمون ، يبدو كالغاز ، أو فوازير ، فانه يترك التذوق الفنى ، ويفضل الاستمتاع بنوادر الفنانين ، وما يحكى عن شذوذهم ، وغرابة أطوارهم ، وبدعهم ، ومثل هذه الطرائف يجب أن تقرأ بحساب والا يخلط بينها وبين الأعمال الفنية ، حتى لا يكون لها أثر ضار على الفن ، عند المبتدعين ، والمتذوقين على السواء .

* * *



الفن والمجتمع والانسان

لأول وهلة قد يبدو أن هناك اجماعا على الإشادة بدور الفن فى المجتمع وتأثيره الخير على الانسان . ولكننا إذا استقرأنا الأحداث والتاريخ سنرى أن الخلاف كثيرا مـا احتدم بـين المفكرين والمصلحـين الاجتماعيـين حول دور الفن ، ونسب إلى الفن الكثير من أوصاب التحلل الخلقى ، ولم يعترف بدوره البناء إلا فى مناسبات قليلة ، لا سيما عندما قام برعاية الفن حكام وملوك عرفوا كيف يتذوقون الفن ، وأدركوا قيمته الكبرى فى تكوين السلوك الانسانى ، بل ودوره العـظيم فى تمهيد الـطريق أمام الكشـوف العلمية التى غيـرت وجـه الحضارة . ولربما كان سلوك بعض الفنانين عبر التاريخ سببا فى الحملات التى تعرض لها الفن . فقد اشتهر بعضهم بما أصبحنا نسميه البوهيمية وعدم التزام القيم الأخلاقية ، مما دفع المصلحين الى اتقاء شرهم ، والتنبيه الى خـطورة سلوكهم ، وأثره المدمر ، وبخاصة عندما رأوا شدة تعلق الكافة بالفن إلى حد تصورهم وجود تعارض بين رسالته ورسالة الأديان السماوية ، ونسوا أن الفن والدين كانا شيئا واحدا قبل ظهور الرسالات السماوية ، وما زالت هناك أثار باقية من الفن فى الأديان ، نلحظها بوجه خاص فى الأسلوب الشاعرى للكتب المقدسة ، وفى الايمان العميق عند اساطين الفنانين الذين عرفوا اسرار النفس الانسانية ، ومداخلها ، فكانوا برع من محترفى الوعظ الدينى ، الذين طالما غابت عن بصيرتهم الاساليب المقتدرة التى كانت من أهم سمات الفن الجيد طوال العصور ، ومن هنا جاء ما يدعى بخطورة تأثيرهم على وجدان الناس ، ولم يكن هذا التأثير دائما شرا ، ولعل جانب الخير قد تغلب فى كثير من الأحيان على الجانب المرذول .

فلنبدأ بالحديث عن أهم الاتهامات التى وجهت ضد الفن والفنانين ، فقد قالوا أنهم لا يعترفون باية فائدة للفن ، وما يقال عن المتعة الفنية من قبيل الدفاع عن غايته إنما هو دليل على ما يحدثه من أثر سيء فى النفس البشرية ، لأنه يدفعها إلى الاستغراق فى اللذة بدلا من الاستغراق فى عمل نافع . ولعل أبلغ من هاجم الفنانين هو أفلاطون فى جمهوريته أو مدينته الفاضلة . فقد أقصاهم عن مدينته أو دولته الفاضلة الكاملة ، لانهم بدلا من أن يكرسوا جهودهم لخدمة العقل والمعقولات ، أضاعوا وقتهم ووقت من يتعلقون بمبدعاتهم الفنية فى شرور الحس ، التى لا تزيد عن ظلال للمعقولات . وكما تذكرون كان اليونانيون لا يثقون فى المعارف التى تجيء عن طريق الحس ، ويرونها عائقا يحول دون بلوغ المعرفة الصحيحة . فكل ما يصدر عن الحس عرضى وعابر ، بما فى ذلك الشهوات والمتع الحسية التى نشعر بها فى حضرة الأعمال الفنية ذاتها .

وقد ارتكب الفن أكبر جريمة عندما رأى أننا قادرون على العيش فى الحاضر ، والاستمتاع به ، وقد أثبتت الأعمال الفنية قيمتها فى زيادة إثراء تجربتنا العيشية . وهذا عكس ما قال به بعض المتزمتين الذين يرون أن دورنا فى الحياة هو مجرد تهيئة أنفسنا للحياة الحقة فى الآخرة . فالدنيا زائلة بكل ما فيها من مباهج ومضللات أكثرها من صنع الأعمال الفنية التى تبهرنا وتنسينا أنفسنا ، وأننا لسنا مخلدين على الأرض ، لأن الخلود الحقيقى يجيء بعد أن نلاقى حتفنا ، وندرك الحقيقة والوهم الذى أغشى عيوننا .

وسبب آخر دفع المفكرين إلى الانتقاص من الفن ، هو إعتماده على الخيال وامتلاؤه بالأكاذيب على حد قول أفلاطون ، ومن هنا كان له القدح المعلى فى السيطرة على عقول الصبية ، لأنهم يرون فيه الكثير مما يطرب له الغافلون ، يكفينا هذا كأمثلة ، لما يتردد عن الأخطار التى تترتب على الفن وممارسته ، وأظنكم تعرفون الكثير عنها فما زالت هناك اراء تزدرى المشتغلين فى الفن مهما سمت منزلتهم ، ولا ترى هناك أى اختلاف بين الفنانين أو أشباه الفنانين فى أوضع مراتب الفن ، وبين القمم الشامخة ، التى تعتز بها البشرية فى تاريخها الطويل ، والتى ينسب اليها الفضل فى رفع مستوانا الحضارى ، وفى

اختلافنا عن الفطريين ، فقد كان للفن دور انسانى عظيم ، لأنه عرفنا بنوع آخر من الحقائق التى لا يدركها العلم ، لقد عرفنا بالحقائق الشاعرية والدرامية للحياة ، وهدانا إلى أغوار التجربة الانسانية العميقة الغور .

ومهما قيل من نقد للفن ، فلا أظن أن أحدا ينكر دوره فى تعزيز الرابطة الانسانية ، واعترف بهذا الدور حتى الكاتب الروسى الكبير ليون تولستوى رغم ما عرف عنه من تزمت دفعه إلى إنكار أعظم منجزات الفن التى رآها خالية من كل غاية اخلاقية كريمة . فهو يقول : « الفن يعتمد على حقيقة أن الانسان عندما يلتقى من خلال حاسة السمع والنظر بتعبير عن المشاعر لانسان آخر ، فانه يكون قادرا على تجربة (الانفعال الجمالى أو الاستاطيقى) الذى دفع هذا الانسان إلى التعبير عنه . هذا الاتصال الشاعرى ، الذى يؤدى إلى الاتصال الروحى ، هو الذى يخلق وحدة البشرية ، ويرى تولستوى أن ميزة الفن الحقيقى الجيد على الفن الزائف تتمثل فى قدرة هذا الفن على « عدوى » الاخرين ، وكلما زادت هذه العدوى دل ذلك على ارتفاع مستوى الفن . وفى رأيه أنه كلما اتسم الفن ببساطته ازدادت قيمته . (وهذا الراى ايضا موضع خلاف) . ومن هنا لم يعترف تولستوى بدور النقاد ووصفهم وصفا قاسيا بأنهم أناس محرومون من الاستعداد لعدوى الفن . فهم لا يكتشفون ـ كما يدعون معايير صحيحة لتقدير الفن ، ولكنهم يخترعون ، ويثبتون أقدام المعايير الزائفة !

وعيب تولستوى أنه اعتقد عندما دافع عن الفن الدارج ، وهاجم الفن الارستقراطى ، الذى تتذوقه قلة من البشر ، وترى أنه يحتاج إلى تدريب خاص ، قد ظن أنه يناصر الشعب ، وأن الشعب المكافح المناضل هو وحده القادر على تذوق الفن ، ولا يدرى أن الشعب المحروم من الفراغ ، قد حرم أيضا القدرة على الاستمتاع بنفائس الفن ، وان فساد الذوق الذى ينسب إليه ، قد جاء نتيجة لهذا الحرمان . وان من واجبنا لا أن ننزل جميعا إلى هذا المستوى الدارج ، ولكن الواجب هو رفع مستوى الشعب لكى يصبح قادرا على تجربة تذوق الفن الرفيع الحق ، لأن هذا التذوق ينعكس على سلوكه ، وعلى علاج كل أوصاب فساد الذوق الذى فرض عليه .

فى الفصول السابقة ركزنا الكلام على التجربة الفنية فى ذاتها ، ولم نتحدث عن آثارها الاجتماعية البعيدة المدى . ولعل الهجوم الكبير الذى تعرضت له الأعمال الفنية فيما مضى كان منصبا على دور اجتماعى معين ارغم الفنانون على الاضطلاع به . فقد كان بعض الفنانين بمثابة ندماء للملوك والأباطرة ، يقولون ما لايشعرون به ، ولذا امتلأ شعرهم بالمدح الرخيص . ولا اختلاف بينهم وبين القيان اللائى كن مرغمات على امتاع الملوك ، رغم ارادتهن . ولكن التاريخ يذكر لنا فى مقابل هذا الصنف صنف آخر عرف كيف يحافظ على كرامته ، ولا يقول شيئا بلا اقتناع ، ولدينا فى الأدب العربى أمثلة مشرفة كالمتنبى فى بعض مواقفه ، والمعرى فى جميع مواقفه . وفى تاريخ الفن العالمى لدينا أمثلة رائدة للبطولة الفنية كميكلانجلو الذى كان لا ينفذ الا ما يشعر بصدقه ، لانه يمقت الرياء الفنى ، ولدينا بيتهوفن الذى رفع من قدر الفنان ، وكان الامراء يعاملونه معاملة الند للند ، ورفض أن يعامل معاملة الخدم ، كما كان يحدث عند بعض الموسيقيين السابقين له ، وبذلك تبوأ الفنان مكانة مرموقة فى المجتمع ، نشعر بها الان حتى فى مجتمعنا المصرى الحديث العهد بالفن الجاد .

وما دمنا نتحدث عن الفن الجاد ، فلابد أن نذكر أن هناك تجربة فنية استاطيقية جادة ، وأخرى ساذجة ، فهناك اختلاف بين من يستمع إلى مقطوعة موسيقية مثلا فلا يدرك منها الا حلاوة اللحن « الميلوديا » ، أو الذى يعجب بوضع « الموديل » فى التمثال المنحوت ، أو بنكات الممثل الكوميدى فى التمثيلية أو بحركاته المضحكة . وينسى أن للعمل الفنى بالمعنى الحقيقى جملة ابعاد لا يدركها الا من يعرف خصائص الفن ، وممكناته وحدوده ، أى أولئك الذين لا يندهشون إذا شاهدوا مبدعات فنية غريبة عما هو مألوف ، فهم يعرفون أشياء كثيرة عن الفن ، تجعلهم لا يقنعون بالجوانب المحددة التى يدركها المتذوق الساذج ، وينظرون إلى العمل الفنى نظرة احترام لأنهم يعرفون ما عاناه الفنان عند ابداعه ، والصعوبات التى تغلب عليها ، ففى التجربة الاستاطيقية الساذجة يكتفى المتذوق بالنظرة السطحية غير المتعمقة . وغالبا ما تتصف تجربته بالذاتية ، أى أنه لا يعجب الا بالأشياء التى يتصور ان لها صلة بتجربته الشخصية ، فهو يبكى بكاء حارا عندما يشاهد مسرحية مات

فيها طفل صغير ، لأنه فقد طفلا صغيرا ايضا ! أو يطرب للأغانى التى تتحدث عن العذول ، وكيف أنه فائق ورائق ، لأنه يعانى من العواذل الذين يحسدونه ولو عرفوا حاله لبكوا عليه .

وننتقل بعد ذلك إلى فائدة العمل الفنى للمجتمع ، أو بمعنى أصح الفائدة التى اكتشفها المجتمع فى العمل الفنى . فالناس عندما ينسبون العظمة الى أية حضارة ، فانهم غالبا يعتمدون فى حكمهم على المنجزات الفنية للحضارة ، لأنها غالبا لا تستورد مثلما تستورد التكنولوجيا ، فهذا الانجاز الفنى الكبير هو الذى يحدد النقطة التى بلغها المجتمع ، وقوة مشاعره ، وقيمة الحياة فى نظره . ولا عجب اذا رجع المؤرخون والمفكرون إلى الأعمال الفنية لمعرفة المجتمعات التى يدرسونها . فاذا رجعنا إلى مآسى شكسبير سنعرف أعماق الناس الذين عاصرهم ، ومدى اختلافهم عن الذين يحيون فى العصر الحاضر ، سنعرف ما حل بالطموحين والطماعين ، والنتيجة المدمرة للغيرة الحمقاء وأثر العقائد الأخلاقية فى توحيد سلوكهم وشعورهم بالسعادة أو التعاسة .

وقد يظن أن « الدراما » وحدها لها صدى اجتماعى . ولكن الحقيقة تدل على أن فنونا بعيدة عن التشخص مثل الموسيقى ، والعمارة ، لها ابعاد اجتماعية ايضا . فهناك اختلاف بين الأعمال الفنية والموسيقى التى الفت فى عصور الرخاء والهدوء والسكينة . وبين التى الفت فى عصور هائجة قلقة كعصرنا الحالى . فلا عجب إذا كان « النشاز » هو السائد فيها وفى جملها اللامقامية البعيدة عن التوافق والتآلف ، والاختلاف كبير ايضا بين القصور والقلاع التى كانت تبنى فى سنوات طويلة ، ويضيع وقت طويل فى زخرفتها ، وبناء أسوارها وتجميلها ، وبين الناحية النفعية الوظيفية التى تنشدها العمارة الحديثة التى كادت تبتعد عن الفن من فرط خضوعها للتكنولوجيا .

ولا شك أن الادب قد كرس الكثير من جهده لتحديد السلوك الانسانى ، ومثله وتطلعاته . وكما قال احد الكتاب « أن الأدب يبدو فى نظر شباب القراء ، تجربة أولى للحياة ، فاعتمادا عليه يكونون أفكارهم عن الحب والشرف ، والمخاطرة والنجاح والاخفاق . والزمالة ، والصداقة ، والموت . فهو يبهرهم لما يصوره من مسالك متعددة سيكتشفونها فى القريب

بانفسهم . . . وعند القراء النابهين الراشدين ، الأدب بمثابة مرآة للحياة فهم يقرءونه بقصد الاستنارة ، مما كتبه أصحاب المقالات والخواطر . ويفيدهم عظماء الروائيين والدراميين بقدرتهم على النفاذ فى أعماق حقائق الطبائع الانسانية والحياة ، وبذلك يصبحون أكثر حساسية للمشاهد المتنوعة للطبيعة والحياة ، ويتسنى لهم فهم جيرانهم بتعاطف أكثر ، وملاقاة مصيرهم بهدوء أعظم » .

ويستطيع متذوق التصوير والنحت أن يقول نفس الشىء عما يتذوقه فى اللوحات التى تصور الشخصيات التاريخية والأسطورية ، والموسيقى أيضا تستقطر خلاصة التجارب البشرية ، وما فيها من صراع واستسلام وتحد ونبل ، وتصميم ، وبطولة وثقة . وعندما نستمع إلى موسيقات شخصيات مختلفة من عظماء الموسيقين نستطيع أن نتعرف إلى نماذج متنوعة ، تمثل البطولة على انحاء متعددة ، فلا نعجب إذا قال لنا أحد المتذوقين أنه اقتدى بموسيقى معين ، حتى اذا لم يكن موهوبا فى تأليف الموسيقى .

فالفنون وراء السلوك النبيل لكثيرين من المتيمين بالفن ، وكلما ازدادت قيمة العمل الفنى ، تعددت آثاره على قيم الحياة ، وعلى عمق الوجدانيات ، فإذا رأينا ممارسا محترفا لم يترك الفن أى آثار حميدة على سلوكه ، فعلينا أن نعزو ذلك إلى اكتفائه بمظهر العمل الفنى الخارجى ، وما فيه من تقنيات ، أو ما سيكسبه من مال من ورائه .

فالفن لا يؤثر على ذوقنا الفنى فحسب ، ولكن له تأثيرات كثيرة على جميع ملكاتنا بلا استثناء ، فلا عجب إذا رأى بعض الناس الحياة ذاتها والمجتمع ذاته أقل مكانة من العمل الفنى ، وكما يقول احد الكتاب : « لعلك تلاحظ أن العالم المرئى خارج الفن ، قد أصبح أقل إثارة للاهتمام والشغف . . فبعد أن تعلمنا من الفن ، أصبحنا نلاحظ الآن فى الطبيعة ، والحقول وحشود الناس ، أشكالا كالتى دفعنا الفنان إلى الانتباه اليها . وبذلك يتوافر لنا اهتمام لا نهاية لهفى مشاهدتها والانتقاء منها واعادة ترتيبها فى صور متخيلة من ابداعنا . ولا يقتصر هذا الاثر على احاسيسنا ، ولكنه يمتد إلى خيالنا ، وشعورنا وقدراتنا الذهنية ، والأعمال الفنية الرفيعة بقدر ما فيها من سمو ورفعة ، قادرة على تهذيب وصقل هذه القدرات ، وشحذ قدرتنا التخيلية

وإرهاف مشاعرنا ، وتهـذيب عقولنـا . واذا لم يستطع الشعـراء بعد قـراءة منجزاتهم ان يحدثوا تغييرا كبيرا فى قدراتنا ، ليس عابرا أو عرضيا ، ولكنه قوى التأثير على قـدراتنا كمتـذوقين ومتلقـين ، فاننـا نكون قـد اخفقنا من الإستفادة من هذا الفن . وقد شهد بهذه القدرة السحرية للفن فيلسوف مثل نيتشه عندما قال « بالأمس استمعت للمرة العشرين ـ هل تصدق ذلك ـ الى آية الموسيقى بيزيه (كـارمن) . . . وكم لهذا العمـل من تأثـير كمالى عـلى الانسان ! انه يخلق منه آية كذلك » . ففى أفضل منجزات الفن نرى ومضات من الكمال الشامـل . وعندمـا ننبهر بهـا « تزداد قـريحتنا صفـاء وقربـا من الكمال . وقياسا على ذلك ، فاننا نتطلع إلى مثل مشابهة نعتقدها فى المجالات الأخرى ، التى لا تستطيع أن تزودنـا بها عـلى الفور ، وعنـدما نستمـع إلى الموسيقى نشعر كأن أرواحنا قد أصبحت موسيقى هى الأخرى » .

لعلنا فى هذا الفصل الذى نختتم به القسم الأول من الكتاب قد بينّا أن الفن يخدم الحياة العملية ، وقد يبدو هذا الكلام متناقضا مع ما ذكرناه عن اختلاف الفن عن النشاط العملى ، وهو رأى الفيلسوف الألمانى كانط ، والحق أن هذا الخلاف ظاهرى فقط ، فالفن لا يتعارض مع الناحية العملية ، وإذا بدا هناك اختلاف فى التأثير المباشر ، فان الفن يخدم الحياة العملية بطريقة غير مباشرة . والخطأ الكبير الذى وقع فيه بعض المصلحين الاجتماعيين الـذين حاولوا خلق فن هادف أو موحد هو أنهم ظنوا أننا قادرون على إحداث تأثير مباشر على الحياة العملية ، وكان من واجبهم أن ينتبهوا إلى أهمية هذا التأثير غير المباشر ، لأنه أعمق وأبقى ، ويرضى مزاج الفنان ، الـذى يقدس حـريته تقديسا كبيرا ، ويرى أن التدخل فى رسالته يفسدها ، ولو ترك وشأنه لانتج فنا عـظيما خـاليا من التكلف يخـدم الانسان والحيـاة ، كما رأينـا ، بلا افتعـال وباخلاص وأمانة .

أظن أننا الآن قد عرفنا قدرا معقولا من معنى الفن ، وأشهر تفسيراته ، وبذلك نستطيع الانتقال إلى الجزء الثانى ، وهو تعريفكم خاصية كل فن على انفراد بعد أن نعرف شيئا عن الخصائص التى جمعت بين الفنون ، ودفعت بعض المفكرين الى اكتشاف مبادىء تصلح للتطبيق عليها جميعا .



الفنون فى وحدتها وتفردها



وحدة الفنون

فى الفصول السابقة اعتبرنا الفنون فنا واحدا . فلقد ركزنا الاهتمام على النواحى المتوافقة أو المشتركة ، وتناسينا أوجه الاختلاف التى تفرق بين فن وآخر . ولربما رجع ذلك إلى خطأ شائع فى أكثر نظريات الاستاطيقا التى اندفعت فى تيار التعميم والبحث عن المبادىء الأولى ، فنسيت فى غمرة حماسها أن لكل فن شخصيته المميزة التى ساعدته على العيش مئات السنين ، أو آلاف السنين فى حالة بعض الفنون العريقة كالعمارة والنحت مثلا . فما الذى جمع كل هذه الفنون المستقلة تحت عنوان واحد حتى أنه قلما يدرس المفكرون الاستاطيقيون كل فن على انفراد ، ويكتفون فى الأغلب بالحديث عنها كلها تحت عنوان « الفن » ، مما حدا بشاعر المانى « جريلبارتسر » إلى القول بان أسوأ ما تعرضت له الفنون هو قيام الكتاب الالمانيين بجمعها سويا تحت عنوان « الفن » . ولا شك أنها تتفق (الفنون) فى عدة نقاط ، ولكنها تختلف اختلافا بينا ، لا من ناحية الوسائل التى تستعملها ، وإنما أيضا من حيث مبادئها الرئيسية .

على أن المفكرين كانوا فى جانب التشابه بين الفنون أكثر من اتجاههم إلى أنكار هذا التشابه . فالأديب الأمريكى هنرى جيمس يقول : « أن التماثل بين فن المصور وفن الروائى ـ بقدر ما أستطيع أن أقرر ـ تشابه كامل . فجانب الالهام عند الاثنين لا يختلف ، وخطوات ابداعهما واحدة ، وفرصة نجاحهما واحدة ، وبامكان كل منهما أن يتعلم من الاخر ، والمجد الذى يحققه احدهما يعود بالخير على الطرف الأخر . »

ولاشك أن التعاون بين الفنون وتأثير كل منها فى الاخر أمر معروف من العصور الغابرة . فكثيرا ما قارن « أرسطو » بين أساليب تصوير الشخصية فى الدراما بطريقة رسم الشخصية فى التصوير . وقد جمع أفلاطون بين التصوير والدراما تحت عنوان الفنون التشخيصية (وقد ذكرنا شيئا عنها قبل ذلك) . ومع كل هذا فلم يتم الجمع بين مختلف الفنون وتسميتها « بالفنون الرفيعة » الا فى عصر النهضة ، ونظر إليها كوسائل مختلفة لبلوغ نفس الغاية .

ولعل فكرة المحاكاة وتشخيص الواقع هى التى ساعدت على القول بوحدة الفنون إلى أن جاءت الحركة الرومانتيكية فى أوربا فى نهاية القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر ، وارتفع شأن الموسيقى التى أعتبرت فنا متساميا على الواقع ، أى يعبر عن أشياء روحية لا نصادفها فى الطبيعة ولا نحسها بحواسنا ، ومن ثم سميت هى والعمارة بالفنون اللاتشخيصية ، ونظر اليها على أنها اسمى مكانة من الفنون التشخيصية ، الخاضعة للواقع والطبيعة ، وبذلك بدأت الثورة الكبيرة فى الفنون التشخيصية التى أرادت التحرر من الواقع والمحاكاة ، فانتجت فنا تجريديا لعلنا نعانى منه الان .

وتعبيرا عن التقارب بين الفنون ، شاعت بعض المصطلحات كالايقاع والشكل ، والاسطح ، والكياروسكورو (توزيع الضوء والظل) . . . . الخ واستعملتها الفنون المختلفة بلا تمييز ، أحيانا فى أغراض بعيدة عن مدلولها الأصلى . كما قسم التاريخ إلى عصور فنية فقيل عصر الباروك ، وعصر الروكوكو ، والعصر الرومانتيكى ، والإنطباعى . فالروكوكو مثلا يتميز برقته وشفافيته وانثويته ، وانعكس ذلك على اللوحات الجميلة التى شاهدناها مقلدة فى كساء الكراسى الأوبيسون ، والمركيز والمركيزة ، وفى التماثيل المنمنمة التى صنعت من أدق أنواع الخزف والبللور ، والتى قد تصنع مقلدات لها من الجبس تستخدم فى الزينة للايهام بالثراء والأصالة ، وفى عالم الموسيقى شاعت الموسيقات العذبة الناعمة التى تصاحب الرقصات الجميلة التى ترقصها سيدات أشبه بالفراشات بالاشتراك مع رجال يرتدون ملابس « محزقة » ويضعون أفخر أنواع المساحيق والعطور . هذا يعنى أن فنون العصر الواحد قد أصبح لها طابع واحد وروح واحدة .

ولم يرض مفكرون معينون عن هذا التماثل المفتعل بين الفنون ، أو حتى عن خضوع هذه الفنون لروح العصر خضوعا متماثلا ، كما لم يرضوا ايضا عن استعمال مصطلحات فن كالموسيقى وضعت للدلالة على البعد الزمنى ، أو العلاقة الزمنية فى مجال بعيد وهو العلاقة المكانية . فكلمة « ايقاع » مثلا وترجمتها الانجليزية rhythm تدل على علاقات زمنية ، ولكن المتحمسين لتوحيد المصطلحات قالوا أن الكلمة مأخوذة عن الكلمة اليونانية rhythmos التى كانت تستعمل عند اليونانيين للدلالة على أنماط مكانية وزمانية وفكرية ومن ثم قال افلاطون فى كتاب الجمهورية ان « الايقاع » والهارمونى (التوافق) والرشاقة هى مقومات الجمال فى الموسيقى والفنون المرئية (كالتصوير والعمارة والنحت) وأساليب الحياة .

ولكن مفكرين آخرين رأوا هذا النوع من الاستعمال تعسفا ، فاذا استعمل المصور كلمة كان معنى ذلك أنه يحاول تجاوز الحدود الطبيعية لفنه ، ورد المعارضون لهذا الرأى ، وهل هناك حدود طبيعية معروفة لأى فن ؟! على أن المعتدلين قد دافعوا عن وحدة الفنون من ناحية أخرى ، فقالوا إن كل فن يستلهم الفن الاخر ، فأول الخواطر التى خطرت على بال المصور قد نقلت من فن آخر كالأدب ، فكل الفنون لها غاية واحدة وهى اشعارنا بالمتعة التى نشعر بها عن طريق حواسنا ، ومن ثم فان قواعدها وأصولها متقاربة ، لأن الغاية البعيدة التى تحققها واحدة .

وثمة جناح معتدل آخر ، رأى هذا التماثل فى تشابه خطوات الابداع والخلفية النفسية فى شتى الفنون ، ولكن الاعتراض على ذلك هو أن نفس هذه الخطوات هى التى تتبع فى مجالات خارج « الفن » أو « الفنون » كالرياضيات والعلوم ، ففيها يلعب الخيال دورا كبيرا ، ويلعب « الحدس » أيضا نفس الدور ـ واذا إستعملنا « الفن » بمعنى المهارة كما كان شائعا عند اليونانيين سنرى معناه وخصائصه تتداخل مع نشاطات أو أنشطة كبيرة لا نعترف بتبعيتها للفن . وعلى العموم كان المخرج الذى اهتدى اليه بعض المفكرين للفصل بين ما هو فن ، وما ليس بفن ، هو القول بأن هناك تشابها فى مشاعرنا تجاه الاعمال الفنية المختلفة . ولكن هذه الحجة ليس قوية . ففى مجال الفن

الواحد ، لا تماثل بين مشاعر تجربة المتلقى الذى يستمع إلى عملين موسيقيين أو الذى يشاهد تمثيليتين مختلفتى الطابع كالمأساة والملهاة . ولابد أن أعترف بأن جميع هذه الاعتبارات لم تفلح فى اقناعى أنا شخصيا ، بـاحقية الجمـع بين الفنون تحت عنوان واحد ، ولذا سألجأ إلى آراء أخرى قد تقنعنا .

فقـد ابتعد بعض المفكـرين عـما يقـال عن تشـابـه خـطوات الابـداع أو المصطلحات أو وقع العمل الفنى ، ورأوا أن هـذا التقارب قـائم عندمـا نحاول الجمع بين فنين أو أكثر . كما يحدث فى الأغنية عنـدما نجمـع بين نصوص الشعر واللحن الموسيقى . وهذه تجربة نعرفها جميعـا ، وفى الأوبرا نرى التقاء فنون أكثر . ففيها الأغنية والتمثيل ، وتصميم المناظر ، والتمثيلية الدرامية . ونجاح مثل هذه التجارب دليل على ما بينها من وشـائج ، فهى ليست بحاجة إلى مبررات عقلية ، ويكفى نجاحها لاثبات امكان الجمع بين أكثر من فن .

وثمة دليل آخر على أهمية التجربة فى تقرير صلاحية الجمع بين الفنون ، نلاحظها عند تذوق الفنون . فمن ينجح فى تذوق أحد هذه الفنـون غالبـا ما ينجح فى تجارب أخرى عندما يحاول تذوق فن آخر غير الفن الذى بدأ تجربة تذوقه الفنى بها . فكل فن يساعد على زيادة التنور والتثقف ، ومن هنا تسهل تجربة الانتقال من تذوق فن لاخر . ولكن هذا الكلام قد لا يصلح للتعميم ، فهناك أدباء عظام نبغوا فى فنهم ، ولكنهم لم يوفقوا فى تذوق فن آخر ، وعلى رأس هؤلاء الأدباء الشاعر الألمانى الكبير جوته الذى لم يستطع تذوق الموسيقى بـدرجة تتكـافأ مـع مكانتـه الأدبية ، ومن ثم فـانه كـان يعجب بـأوسـاط الموسيقيين ، وفضّلهم أحيانا على معاصره العظيم بيتهوفن .

وهكذا تكون البراهين العقلية والتجربة الفعلية قد أخفقت فى الكشف عن سر اجتماع الفنون كلها تحت عنوان واحد هو الفن ، ويكون المعيار الباقى هو الناحية العملية التى دفعتنا إلى الجمع بين تجارب متعددة قد تتشابه أحيانا ، وتختلف فى نواحى أخرى . لاسيما أن هناك صعوبة من العسير تذليلها وهى الاتفاق على ما ينطوى تحت عنوان الفن ، وما يتجـاوب مع هـذه الكلمة ،

وما هو بعيد عنها ، فلا ننسى دور الاختلاف الحضارى ، واختلاف معـايير الحكم الفنى .

ولربما كانت أفضل الحجج التى قرأتها لتبرير وحدة الفنون ، والجمع بينها هى مقارنة « الفنون المركبة » أى التى تجمع بين أكثر من فن ، وبين المدركات الحسية التى غالبا مالا تعتمد على حاسة واحدة ، لأن لها جانب مرئى ، وآخر مسموع ، وآخر ملموس ، وهذا قد ساعـدنا عـلى الاستعاضـة عن حاسـة باخرى ، فعند الاكفاء تزداد حدة السمع ، ورهافة اللمس ، وهذا يعوضهم نوعا ما عن نعمة البصر ، ومثل آخر منقول من الطبيعة هو وجود تناظر بين صوت الأمواج ، ومنظرها وهى تتتابع . وفى مجال الدراما هناك تناظر أيضا بين الايماءات والكلمات ، قد يساعد على فهم الخرس والتفاهم معهم ، بل وقد لا تفلح الكلمات بغير ايماء وتنغيم فى توضيح مقصد المتحدث ، فكلمة مثل « شوف » قد تعنى باختلاف الايماء والتنغيم جملة معان مختلفة . فهى قد تعنى الرجاء ، أو التهكم أو التهديد ، أو الموعظة . فلكل مقصد من هذه المقاصد ايماءة تدل عليها ، وتنغيم صوتى يتسق معها .

ولقد اعتدنا الجمع بين الفنون بحيث لم يعد فى مقدورنا تخيل الفن المفرد فى حالة بساطة ، فنحن لا نرضى عن رقص للباليه بغير موسيقى مصاحبة ، وكلمة أوبرا لن تعنى شيئا اذا خلت من الدراما ، ومن هنا يحق لنا أن نصف العبقرية الفنية بأنها قادرة على الجمع بين أكثر من فن بطريقة أصيلة ، وقد أثبتت التجربة أن كل أنواع الفنون قابلة للامتزاج بل والاندماج ، على نحو شبيه بالجمع بين أكثر من آلة موسيقية ، أو المزج بين الألوان وابتكار الوان جديدة ، ولكن هذه التجربة لا تخلو من خطر ، وتحتـاج إلى تدرب كبـير ، فعندما تحول التمثيلية الى أوبرا مثلا ، قد لا تصلح بعض المشاهد للغناء ، وقد يصعب على الممثل الجمع بين التمثيل والغناء لأنه قد يبدو متكلفا فى تمثيله فى بعض المواقف . وعندنا أمثلة صارخة فى تجاربنا المصرية تدل على أن الجمع بين الغناء والتمثيل ليس مسألة هينة ، ولكن هذا لا يعنى الاستحالة ، فلا شىء يستعصى على العبقرية الفنية لأنها قادرة على خلق ممثل شامل يغنى ويرقص ويمثل دون أن نشعر بتكلفه أو بغرابة ما يفعله .



تصنيف الفنــون

وكـما ذكرنـا فيما سبق « الفن » يعنى الأعمـال المعبـرة ، التى نستطيع أن نتقمص مضمونها وجدانيا ونضع أنفسنا مكان مبتدعها ، أو نشعر كأننا نحن المبتدعون لها ، وهذا الشعور قد لا نشعر به فى حضرة الأعمال التى تغلب عليها الصنعة أو الناحية التقنولوجية ، وإن كنا نطلق كلمة فن على النوعين معا ، مما حدا بشاعر انجليزى (كولريدج) الى ابتكار كلمة بويزيا poesy للدلالة على النوع الأول الذى يدل على الفن بمعناه الخالص الذى نمارس عند تجربته « تجربة استاطيقيـة » كاملة . ويلاحظ أن الكلمة قريبة فى حروفها من كلمة poetry التى تعنى الشعر عند الانجليز ، وهذا يدل على علو مكانة الشعر عندهم ، ومن ثم شبهوا كل فن رفيع بالشعر ورأوه أوسع دلالة من الشعر بمعناه المحدد ، لأنه يتضمن كل مـا نشعر بـه « عند استمـاعنا إلى الـرموز المسمـوعـة التى تسمى النغمـات الموسيقية ، بل وأيضا نشعر به متضمنا فى الفنون المرئية ، كالنحت والتصوير والعمارة » فغاية الشعر هى التأثير على المشاعـر ، وما يقـابله ليس « النثر » فحسب كما هو شائع ومنطقى ، ولكنه العلم المعنى بالطبيعة وأمور الواقع .

وعلى الرغم من أن كلمة « شعر » قريبة الدلالة بما نعنيه بالفن ، لأنها تركز على جانب الشعور ، محور تجربتى الابداع الفنى ، والتذوق الفنى معا ، إلا أنها لم تشيع وتنتشر ، ومن هنا بقيت كلمة « فن » رغم ما فيها من لبس . واتجه المفكرون اتجاها آخر فوضعوا مصطلح الفنون الجميلة أو الرفيعة (ترجمة fine arts الانجليزية ، beaux arts الفرنسية) وجعلوها تضم التصويـر والنحت

والعمارة والموسيقى والشعر ، وما زالت هذه التسمية سائدة ، أو ما زالت هى الاساس الذى تقام عليه التصنيفات المختلفة للفن . ففى مؤتمر عقد فى كندا سنة ١٩٥٧ قسمت الفنون إلى العمارة وفنون المسرح والأدب والموسيقى ، والتصوير ، والنحت وفنون الرسم والتخطيط والنقش والحفر graphic arts ، وغير ذلك من الفنون المعتمدة على قدرة ابداعية .

وتعرض هذا التقسيم إلى المؤاخذة ، وقيل أنه تقسيم يصح عن الماضى ، فهل يعقل أن نغفل فنا كالسينما ، أو التليفزيون فيما بعد . وكان الرد أن الفنون التى أعترف بانطوائها تحت كلمة الفنون الرفيعة أو الجميلة هى الأنسب للخلق الفنى ، والتى يعيرها المتذوق أهمية أكبر ، ويراها أجدر بالاحتفاء والتقدير ، للجهد الكبير الذى بذل فيها ، ولتفردها ووضوح العناء الذى كابده الفنان عند ابتداعها ، فلا يعقل أن يقارن التمثال العظيم « بفازة » من الخزف .

ورأى نفر آخر من المصنفين اتباع الفكرة القديمة التى تستبعد من معنى الفن كل ما عاد بنفع عملى ، إذا دل على حرية الفنان عند ابداعه وعدم تقيده بأى الزام يفرض عليه من الخارج ، حتى ولو كان الترفيه عن المتذوقين ، لأن هذا النوع الأخير كان موضع ازدراء المفكرين والفنانين على السواء واسموا المبتكرات التى يضعها هؤلاء الفنانون اسماء دالة على الازدراء كالفنون الهابطة ، ولعلنا نعرف كلمة الأغانى الهابطة الشائعة فى جرائدناوأحاديثنا . فلا يعقل أن تنتمى إلى الفن أعمال تحتاج إلى قدر تافه من الموهبة والجهد ، أو ربما لا تحتاج إلى أى قدر بالمرة ، كروايات الاثارة ، أو أدب الفراش كما قال العقاد ، أى القصص التى نقرؤها عند الحلاق أو ونحن واقفون داخل الترام ، فمثل هذه الاشياء سلع تجارية للقضاء على الملل يستهلكها الجمهور الذى يدعى جمهور القراء ، وقل نفس الكلام عن أدوات تزيين البيوت من ورق حائط ، أو تابلوهات رسمها بعض النقاشين محاكاة لفن عصور قد ولت وانقضت ، أو « النمر » التى تعج بها صالات الرقص وعلب الليل . فكل هذه الأعمال تستأسر بانتباه الناس ، لأنها قادرة على اشباع أحلام يقظتهم فى الثراء ، والحب ، والمتع باختلاف أنواعها ، أو للقضاء على الملل ، وعدم الشعور بالوحدة ، لأن العمل الفنى الحق ، يستمتع به فى حالات التركيز

الذهنى الكبير ، وليس فى حالات الشرود أو الاضطراب النفسى .

هذا لا يعنى أن الفن الحق يخلو من متعة ، أو أنه جد فى جد ، ولكن المتعة فى الفن الحق تجىء كنتيجة نهائية للشعور بالارتياح ، أو هى نتيجة ثانوية لا يضعها الفنان عند ابداعه كغاية أولى ، واذا فعل ذلك أنتج أعمالا من نفس المستوى الذى يزدريه . هذا المبدأ فى التصنيف يجب أن نعتمد عليه فى حذر .

وننتقل إلى مبدأ آخر فى التفرقة بين الأعمال الفنية الحقة ، والأعمال التى تنسب إلى الفن من قبيل الخطأ أو الجهل . فقد رأى بعض المفكرين أن الأعمال الفنية الحقيقية تحتاج فى ممارستها إلى تعلم قواعد وأصول والتدرب على ممارستها ، لأن الفن يحل مشكلات محددة عند ابداعه ، تكتسب القدرة على حلها من الممارسة المستمرة ، ولذا تجىء أعمال النضج أعظم كثيرا من الأعمال البكيرة . وهذا يبين أن كل فن مهما سمت مكانته فى حاجة إلى مساعدة من الصنعة والتقنية . فتصوروا مثلا راقصة باليه فى أول عهدها بالرقص ، وقارنوها بحالتها بعد أن تكتسب قدرات وبراعة فائقة من تدربها .

والاعتماد على الصنعة ينقلنا إلى تقسيم هام للفن إلى نوعين « الفن البحت » و « الفن التطبيقى » . فالفن الأول هو الذى نتذوقه لذاته ، أما الفن الاخر فله وظيفة اضافية إلى جانب تذوقه فى ذاته ، لأنه يؤدى وظيفة عملية معينة ، فتمارين الموسيقى لها جمالها ولكن لها دورا آخر قد يكون أهم من الدور الأول وهو تدريب العازف لاكتساب المهارة . ومن الخطأ الظن بأن النوع الأول فن متحرر من التعلم والتدرب . فكاتب الدراما مثلا لا يكتفى بتأملاته النظرية ، ولكن عليه أن يلم بتقنية أو حرفية المسرح ، لأن من واجبه أن يؤلف أعمالا صالحة للتقديم على المسرح وللتمثيل ، ومن الخطأ الظن بأنه يؤلف مسرحيات للقراءة . فهذه الكلمة تدل على تناقض عجيب ، لأنها مسرحية نسبة إلى المسرح أو تمثيلية نسبة لأنها تمثل ، فكيف يكون هناك تمثيليات لا تمثل أو مسرحيات لا تمسرح ؟!

وقد ينسب الفن الحق إلى الفنانين الأصل ، الذين يعدون اسمى مكانة من فنانى النوع الثانى ، أى النوع الأكاديمى . ولكن علينا أن نقبل هذه القسمة بنوع من التحفظ ، فليس هناك عمل فنى لم يعتمد على تقاليد فنية ، أى ظهر

من فراغ أو بدأ من الصفر ، نعم هناك ابتكارات وتحولات لا شك فيها حدثت فى تاريخ الفن ، وقسمت الفنانين إلى نوعين : نوع تقدمى آمن بالأصالة ونوع محافظ يعبد الماضى ويقدسه ، ويرى أن أساتذة المعهد الذى يدرس فيه ، أو النقاد الفنيين الذين تجمدت معلوماتهم عند الدروس التى تعلموها منذ أكثر من نصف قرن ، هى وحدها الجديرة بالاتباع ، وكأنهم يتبعون القاعدة التى وضعها ابن حنبل « الله يكره الابتداع ، ويطلب الاتباع » ، فهذه القاعدة ليست صحيحة حتى فى الفقه ، فما بالنا بالفن المتجدد ، لا المتجمد .

والقسمة التالية نعرفها جميعا وهى تقسيم الفن إلى فن عالمى ، وآخر محلى أى إلى فن يتذوق خارج الحدود الجغرافية التى ابدع فيها ، وآخر محدود الاشعاع خاضع خضوعا كاملا للبيئة وذوقها وعاداتها وتقاليدها . وقد كان الفن المحلى تواقا دائما إلى التحول إلى فن عالمى ، ثم حدثت ثورة كبرى قلبت الأوضاع عندما رفع الرومانتكيون من قيمة الفنون المحلية (الفولكلورية) وراوها أصدق تعبيرا عن الفنون العالمية . بفضل تلقائيتها وبداوتها ، وخلوها فى الأغلب من الصنعة . ورعت الحركة القومية هذه الفنون المحلية ، ورأتها موضع زهو واعتزاز يدل على العراقة . فلا بد أن يكون لكل قوم أو طائفة فن تعتز به وجُمع التراث وصنف خوفا من ضياعه واكتساح الفن العالمى له .

وكثيرا ما نخطىء ونخلط بين الفن المحلى أو القومى وبين الفن الجماهيرى ، الذى يوصف خطأ بالفن الشعبى ، مع أن الأحق بهذه الصفة هو الفن المحلى أو القومى . وقد جاء الفن الجماهيرى نتيجة لانقسام المجتمعات من حيث التذوق الفنى إلى قلة تتذوق الفن فى مستوى خاص ، وبخصائص معينة ، وكثرة لها ذوقها الفطرى غالبا الذى تستطيع أن تفرضه فى الدول الديمرقراطية ، عندما تتوافر لها الأغلبية ، وبذلك تتحكم فى الذوق العام ، ويتمثل ذلك فى الأغانى الجماهيرية ، والألوان الصارخة ، وبناء المنازل وتأثيثها ، وبحكم أكثريتها فأنها ترفع من شأن الفنانين الجماهيريين لذين يستولون على أفئدة الناس ، ويحرمون الجماهير من معرفة الفن بمعناه لصحيح ، أو الاستمتاع به ، فلا عجب إذا أثارت الأعمال الفنية الجادة عند ظهورها موجة من السخط ورشق أصحابها بالحجارة أو بالبيض والطماطم فى

بعض البلدان التى لا تأكل الأنواع الفاسدة من هذه الأصناف ، وهذه الظاهرة شائعة بوجه خاص فى الفنون المسرحية أو الاوبرائية ، حيث تكون الحاجة ماسة من الناحية الاقتصادية إلى اجتذاب جماهير عريضة ، ويكون عزاء المؤلف الجاد ، القول بأن عمله الفنى قد نجح وسقطت الجماهير .

وباختصار هناك وسائل لا حصر لها لتصنيف الفنون . ولنرجع إلى القسمة الأولى التى حددت عدد الفنون بخمسة ، فهى قابلة للتنقيح . فالتصوير مثلا يمكن أن نضم اليه الرسم drawing والحفر وفن الفسيفساء mosaic ، والسجاد والتطريز والتصوير الفوتوغرافى . أما الطائفة الثانية فتضم النحت وأشغال الخزف باعتبارها تحتاج إلى جهد يدوى شاق وصنعة خاصة . ونستطيع أن نضيف إلى العمارة فن تنسيق البساتين وتخطيط المدن ، وتحت عنوان الموسيقى توضع جميع الفنون التى تعتمد على النغمة ، وآخر نوع من الفنون هو فنون الأدب ، التى كانت تسمى الشعر فيما مضى ، وتضم جميع الفنون التى تعتمد على رموز كلامية ـ منطوقة ـ ثم نضيف إلى التصنيف السابق نوعا لم يجيء ذكره ، ومن العسير أن يدرج تحت أى عنوان من العناوين الخمسة السابقة ، أنه فن الرقص ، ويضم الفنون التى تعتمد على إيماءات وحركات الاطراف . ويلاحظ أن هذه الفنون قد اعتمدت على حاستين فحسب هما حاستى النظر والسمع ، باعتبارها أرقى الحواس ، فكثيرون لا يميلون إلى إدراج فن العطور أو الطهو ، أو الفنون المعتمدة على اللمس إلى أى تصنيف جاد للفنون ، باعتبار هذه الحواس أقل ثقافة وصقلا من الحاستين الأولتين ، وهذا كلام معروف من أيام أرسطو . الم تظهر الاستاطيقا كعلم مكمل للمعرفة ؟

كما أن هناك فنونا ذات منزلة أدنى من الفنون السابق ذكرها ، كصنع أو تصميم الملابس ، وتزيين الشعر ، وربما كان سبب هذا الاستبعاد هو الحذلقة لا غير ، على أن بعض المصنفين قد رأوا سببا أقوى من ذلك وهو اعتماد هذه الفنون على الناحية التجارية أكثر من اعتمادها على ضرورات الفن ، فهى فنون استغلال واستغفال فى أكثر الأحيان .

ويستبعد من هذا التصنيف ايضا فن العيش art of living وحتى فى اللغة الفرنسية فانِ الكلمة الشائعة للتعبير عن هذا المعنى هى joie de vivre أى بهجة الحياة . ويرى الاستاطيقيون (علماء الجمال) أن سبب هذا الاستبعاد هو صعوبة دراسة مثل هذه المسائل من الناحية العلمية ، وما يقوم به علم الاجتماع أو الانثروبولوجيا فيه الكفاية لتوضيح اختلاف عادات الناس فى العيش والاستمتاع بالحياة ، ومن الصعب وضع معايير أو قيم محددة تصلح للتعميم أو يستفيد منها النقد الفنى ، كما يحدث فى الفنون المعترف بها .

وقد يقال : لقد نسينا فنا هاما كالتصوير الفوتوغرافى ، أو السينما أو التلفزيون . ويرد الاستاطقيون على هذا الاعتراض ردا خاضعا للنفور القديم من شدة اعتماد الفن على التقنولوجيا : أن هذه الفنون لم تأت بجديد ، وهى فنون مركبة من أشياء يمكن أن ترد للفنون السابقة . فالقصة السينمائية نوع من الأدب والموسيقى السينمائية نوع من الموسيقى . وأنا لا أميل للأخذ بهذا الرد لأننى أرى للتقنولوجيا دورا خلاقا سأتوسع فى الكلام عنه فى فصول لاحقة .

ننتقل بعد ذلك إلى ناحية هامة أخرى . فقد رتبت النظريات أحيانا الفنون تصاعديا ، من ناحية تساميها عن مادة الفن ، فوضعت الفنون التى تبدو مادية فى مظهرها فى أدنى مستوى ، ووضعت الفنون التى حلقت عاليا وأخضعت فيها العنصر المادى للعنصر الروحى فى قمة هذا السلم . وقد يظن أن هذه الفكرة وليدة العصور الحديثة بعد ظهور « الاستاطيقيا » فى القرن الثامن عشر ، ولكن بالاطلاع على تاريخ الفن يتبين لنا أن اليونانيين قد فضلوا فنا على فن آخر . فكان الشعر عندهم هو قمة الفنون ، لأنه يتجاوب مع نظرتهم للحياة وفلسفتهم التى جعلت الناحية النظرية والروحية والعقلية اسمى مكانة من النواحى العملية والحسية والمادية . فلا عجب إذا حظى الشعراء عندهم بمكانة عالية قد لا تختلف عن الحظوة التى حظى بها الفلاسفة . وأظنكم قد عرفتم اسماء لامعة مثل سوفوكليس ويوريبدس وأسخيلوس من مؤلفى المسرحيات ، وهناك أيضا شعراء مشهورون لم يؤلفوا مسرحيات وأسماؤ هم ما زالت خالدة مثل بيندار وأناكريون والشاعرة سافو ، أما فى مجال

الفنون التشكيلية فرغم ازدهارها لم يخلد سوى اسماء قليلة لعل المعها هى أسماء فيدياس المثال وكذلك براكسيثيليس ـ فقد نظر فى الأغلب إليهم على أنهم صناع مهرة فى نحت الرخام أو « الاوية » . ولم ترتفع مكانة الفنون التشكيلية الا فى أيام عصر النهضة ، ولاسيما ميكلانجلو الذى كان شاعرا أيضا . وازدادت مكانة الموسيقى فى القرن التاسع عشر ، فنظر إليها كقمة للفنون ، وقيل أنها الفن بمعناه الحق ، لأن كل الشروط التى وضعتها الاستاطيقا متوفرة فيها . وقال أحد الأدباء أن كل الفنون تتوق وتتطلع لبلوغ مكانة الموسيقى ، باعتبارها أقل الفنون تشخيصا للواقع ، أى أنها قمة الفنون اللاتشخيصية والمجردة ، وبخاصة إذا لم تعتمد على الكلمات والغناء .

وهناك فيلسوف المانى مشهور هو شوبنهاور كان مغرما وعاشقا للموسيقى ، فقال عنها أنها الفن الوحيد الذى يطلعنا اطلاعا مباشرا على أسرار الوجود والكون أو « الارادة » وفقا لمذهبه . أما باقى الفنون ، التى رتبها ترتيبا تصاعديا أيضا ، من ناحية خضوعها للمادة فانها لا تمثل غير ظواهر أو مظاهر الارادة ، و « العمارة » تمثل أول الدرجات ، لأنها لا تدل على غير ظواهر أو مظاهر خارجية لروح الوجود . وهناك فلاسفة آخرون قسموا الفنون إلى نوعين : فنون مكان وفنون زمان . والفنون الأولى هى الفنون التى تعتمد على الثبات ، ونستطيع الاحاطة بها فى نظرة واحدة ، تطلعنا على كل أبعادها . وهكذا تكون الفنون التشكيلية من هذا النوع . أما النوع الأخر فهو فنون الزمان ، التى تنساب فى الزمان ، ويصعب ادراك كل ابعادها فى لحظة واحدة ، ومن أمثلتها الموسيقى والدراما ، والسينما ، فيما بعد . وطبعا نظر للزمان على أنه اسمى مكانة من المكان ، لأنه أقرب للروح منه للمادة ، فالحواس لا تستطيع إدراكه ، ولذا نشعر به شعورا داخليا . وسنرى كيف أثرت هذه الفكرة على مستقبل الفن فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحتى الان . وتجيء قسمة أخرى قسمت الفنون إلى فنون أدبية ، وباقى الفنون . النوع الأول يتعامل بالكلمات وهى رموز لها معانى موضوعة ، ومن ثم فانها خاضعة للعقل وسيطرته ، أما باقى الفنون ، فقادرة على التحرر من العقل ، وهذه ميزة . وهى فكرة أثرت ايضا فى مستقبل الفنون .

اظننا قد تحررنا من هذه النظرات الان ، بعد أن تركت أثارها على فنوننا ورأيى أن « وحدة الفنون » قد استنفدت اغراضها ، وأصبحنا الان نعتقد فى تكامل الفنون وسيزداد فهمنا للاختلافات بين الفنون التى تجاهلتها هذه النظريات عندما ندرس كل فن على حدة ، ونرى أننا لا نستطيع أن نرتبها تصاعديا ، أو نجعل فنا بديلا للاخر .



الموسيقى

الموسيقى هى الفن الاوحد الذى نعرفه جميعا . فلربما كان هناك من لم ير تمثيلية مسرحية ، أو من لم يشاهد فيلما سينمائيا ، ولكننا لن نصادف احدا يجهل الموسيقى . فكل من يملك جهاز ترانزستور قادر على الضغط على ازرار هذه الآلة السحرية الصغيرة التى توصل اليه احدث الاغنيات ، فى الحقل أو قبل النوم . ولربما قال بعضنا ولكن ليس كل من يستمع إلى الموسيقى يقدرها كفن أو يعرف قيمتها الفنية ، والدليل على ذلك هو الأصوات المنطلقة على آخرها من أجهزة الاستماع التى تبدو أقرب إلى آلات ازعاج ، منها إلى آلات طرب ، فلعلها المسئولة الأولى عما اشتهرت به بلادنا من صخب وضجيج معروفين فى سائر الانحاء . هذه مسائل لا اختلاف فى تقديرها ، فلا احد ينكر أن من يستمع إلى الموسيقى على هذا النحو ، يشعر بمتعة لاشك فيها تدفعه إلى تكرار التجربة ، وأظنه قد اعتاد على ذلك ، وظهر موردون لهذا النوع من الموسيقى يعرفون طريقهم إلى قلوب المستمعين ، وإلى جيوبهم ، ونجحوا فى اقناع الكافة بمكانتهم ، وبدورهم فى ادخال المتعة إلى القلوب ،

وليس هناك من ينازعهم هذه المكانة . وهذه الحالة لها ما يماثلها فى سائر البلدان ، ففيها اغان ومعزوفات جماهيرية لها مكانة عالمية ، تصل إلى جميع الانحاء ، حتى أصبحت من علامات التمدن ، ولربما نافست منتجاتنا المحلية فى صخبها وعويلها ، وبخاصة عندما تكون صالحة للرقص عليها .

وإلى جانب النوع السالف الذكر هناك نوع اخر متواضع المكانة ، لا يشعر بوجوده سوى اقلية ، ولو تصادف أن استمع اليه واحد من أهل النوع الاخر ، فانه لن يتأثر به البته ، وسيتساءل ما الذى تعنيه هذه الموسيقى ، وهل هناك حاجة اليها ما دمنا نطرب للنوع الآخر ، الذى يملأ حياتنا ، فلربما كان ادعاء عشق هذه الموسيقى الغريبة نوعا من الحذلقة الفارغة ، فاتركونا فى حالنا ننعم بانغامنا وأغانينا ، فلكل ذوقه ، وما يشتهيه ، وهذه حجة مقنعة لا رد عليها . ولن يحاول هذا الفصل أن يغير الذوق السائد ، ولكنه ضرورى لمن يرغب معرفة شيء ما عن هذا النوع الغريب الذى يميزونه عن النوع الأول بصفة الفن الموسيقى ، أو المـوسيقى الفنية ، أو موسيقى الحضارة ، أو الموسيقى الكلاسيكية . كل هذه الاسماء مترادفة ، وتدل على النوع الذى يقارن بفن العمارة ، أو الفنون التشكيلية أو الأدب . لأن تأثير موسيقاه بقى مئات السنين ، وهو من مميزات الحضارات العريقة ، ومن ثم فانى أدعوكم لمعرفته ، ولو من باب العلم بالشيء ، فهو حديث عهد بالحضارة الانسانية ، فقد عرفت الانسانية النوع الأول من قديم الأزل . أما الموسيقى الفنية فتعد أحدث الفنون قاطبة .

فلم يكن من الميسور ظهور هذه الموسيقى الفنية قبل اختراع طريقة تدوينها ، ولقد عرفت طرق كثيرة لتدوين الموسيقى منذ الأزل ، ولكن لم يقدر لها البقاء ، إلى أن جاء ايطالى يدعى جويدو اريزو منذ الف سنة تقريبا وابتكر وسيلة ناجحة وعملية لتدوين الحروف الموسيقية على أسطر ، مع مراعاة ابعادها ومسافتها ، وديمومتها ، ولم تتطور إلى الصورة التى أصبحت معروفة لنا الان الا منذ أربعة أو خمسة قرون ، وما زالت مليئة بالعيوب وبخاصة ما يتعلق بسرعة النوتات المختلفة ، ويتغلب المؤلف الموسيقى على هذا العيب بكتابة ارشادات كثيرة ، لان عمله لا يلتزم بسرعة واحدة ، كما يحدث فى المقطوعات

الجماهيرية البسيطة ، وقد حدثت محاولات فى هذا القرن لتطوير النوتات الموسيقية ، وجعل الفواصل بينها متساوية فيما يسمى الموسيقى الاثنى عشرية ، لأن الفاصل بين بعض النوتات فى التدوين الحالى قد يكون « تون » أو نغمة أو نصف نغمة . وهذه قصة طويلة . المهم أن تعرفوا أن طريقة التدوين رغم عيوبها مقبولة ، واستطاع الموسيقيون اعتمادا عليها تأليف ما لاحصر له من الأعمال الموسيقية المركبة المتعددة الأصوات أو السطور اللحنية . أى التى فيها هارمونية بين مكوناتها أو فيها نغمات متعارضة ، تصل الى الاذن على نحو مختلف عن هذه المكونات . وبذلك تعبر عن تجسيم نغمى لا نصادفه عندما يكون هناك سطر لحنى واحد ، وبفضل البراعة فى تنسيق النغمات باتباع هذا الأسلوب ، استطعنا استساغة نغمات كثيرة كانت تعد نشازا فيما مضى .

وإلى جانب هذا الاكتشاف الهام فى طريقة التدوين ، حدث أكتشاف آخر بعيد الأهمية وهو طباعة النوتات الموسيقية ، والتى ساعدت على نشر الموسيقى ، فلم تعد تنشر فى نطاق بلد واحد أو قطر واحد ، اذ امكن نقلها من موقع لاخر ، حتى عرفت فى سائر انحاء أوربا . وبذلك شابهت الأدب ، ولكنها تميزت عليه ، لأن من يريد معرفة الأدب يلزم أن يكون ملما باللغة التى كتب بها ، أو يلزم ترجمته الى لغة أخرى ، ولكن الموسيقى البحتة لا الغنائية ، تميزت بقدرتها على الاستيعاب ، بمجرد قراءة الرموز التى كتبت بها . وهكذا حدث تبادل فنى بين البلدان المختلفة . وانتقل الموسيقيون من موقع لآخر . وازدادت الموسيقى ثراء بفضل النغمات التى الفها عباقرة فى سائر الأقطار . فكان الموسيقيون الايطاليون ينتقلون من ايطاليا إلى فرنسا ، أو المانيا ، أو البلدان الواطئة (هولنده وبلجيكا الان) ويلقون عناية كبيرة . وباختصار ساعد هذا التقدم على تعدد الأشكال التى تؤلف فيها الموسيقى وتعددت الأسماء وعرفت فى سائر الانحاء .

وبعد أن كانت الآلات الموسيقية المستعملة قليلة العدد قريبة من أشكالها البدائية الأولى ، أى لا تزيد عن خمس آلات شبيهة بالعود والربابة والناى ، بأحجام مختلفة . تعددت الآلات حتى أصبح هناك ٢٥ نوعا مختلفا من هذه الالآت ، وما زال الاكتشاف مستمرا فهناك آلات أصلها افريقى « كالماريمبا »

وهناك آلات أخرى منقولة عن الهند الصينية كالبونانج ، bonang وكثير من الآلات المنقولة عن أمريكا اللاتينية ، وهكذا ، وبوجه عام ينقسم الاوركسترا إلى أربعة أقسام رباعية أساسية : ـ

أولا : آلات النفخ الخشبية (الفلاوطه والاوبوا ، والكلارينيت والباصون)

ثانيا : آلات النفخ النحاسية (البوق الفرنسي ـ الطرومبة ـ الترومبون ـ والتيوبا) .

ثالثا : الآلات الوترية (الفيولينة (الكمنجة) ـ الفيولا ـ التشيلو والدوبل باص) .

وقبل أن نتكلم عن القسم الرابع (الآلات الايقاعية أرجو أن تلاحظوا أن كل قسم مؤلف من أربعة أصناف من الآلات كل منها يمثل طبقة صوتية من أربع طبقات (السوبرانو « الصوت الحاد للنساء » ـ الكونترالتو (الأقل حدة) ـ والتنور (الصوت الصداح للرجال) ـ والباص وهو صوت القرار وتعد أغلظ الأصوات الآدمية) .

رابعا : آلات الايقاع وتتألف من آلات ذات طبقات صوتية محددة ، وأخرى غير محددة ـ من النوع الأول الطمباني timpani واجراس ، وآلات مثل الماريمبا وآلة المانية تسمى Glockenspiel وتشبه الاكسلافون أو الزايلفون وأغلبكم قد رآه في المدارس . وربما أضيفت اليها « الهاربة » والبيانو ، والآلات التي ليس لها طبقات صوتية محددة ـ وتشمل انواعا مختلفة من الطبول والرق tambourine والمثلث والكاستانيت (أظنكم شاهدتموه في الرقصات الاندلسية) وآلات تصدر أصوات شبيهة بصوت الرياح ، والرتالة والسندنان . وقد تجمع بعض هذه الآلات في آلة واحدة يعزفها عازف واحد وبخاصة لأن ما يخص كلا منها في بعض المعزوفات قد لا يزيد عن جمل قصيرة لا تستغرق أكثر من دقائق معدودة .

ولنعد الى الاوركسترا الذى تطور تطورا مدهشا خلال ثلاثة قرون فقط . فاولا كلمة اوركسترا من اصل يونانى وتعنى حرفيا مكانا للرقص ، فى المسرح

اليونانى . حيث كان الرقص يمارس فى المكان الذى يفصل بين مكان العرض الدرامى ، والمكان المخصص للكورس ، ويجلس امام الكورس جمهور المتفرجين . وتطور الاوركسترا فى عصر النهضة ، متأثرا فى اغلب الظن بالتخت العربى ، فاصبح يتالف من خمسة عازفين يعزفون (فيولا الساق داجامبا) التى تطورت فيما بعد واصبحت التشيلو والهاربسيكورد وهو جد البيانو الحالى ، وفى نفس منظره ، ولكنه يتألف من صفين من المفاتيح - والجيتار (وهى معروفة لكم) والفلاوطة (وهى معروفة ايضا) .

ولم يكتمل شكل الاوركسترا ويقترب من صورته الحالية الا حوالى سنة ١٦٥٠ واصبح عدد افراده يتراوح بين خمسين عازفا ومائة عازف .

وقد تبارى بعض الموسيقيين فى تضخيم الاوركسترا ، وبخاصة عند الموسيقى الفرنسى برليوز ، والالمانى فاجنر . والاول اشتهر بغرابة الاطوار حتى انه قدم حفلا موسيقيا للملك بروسيا (الاسم القديم لدولة المانيا) فقال الملك : لقد بلغنى أنك تؤلف موسيقى يعزفها خمسمائة عازفا ، فرد برليوز انى اكتب احيانا لاربعمائة وخمسين . وهذه مبالغة لاشك فيها ، فمن الناحية العملية لاداعى لزيادة العدد الى هذا الحد ، ولكن برليوز قد اشتهر بالاسراف فى الخيال . اذ ذكر ان الأوركسترا المثالى يتألف من ٢٤٢ ألة وترية ، و٣٠ بيانو ، و٣٠ هاربة . وعدد كبير من عازفى آلات النفخ .

والموسيقى الفنية او موسيقى الحضارة ، لا تقتصر على موسيقى الالات ، اى الموسيقى غير المصحوبة بالغناء . فلقد طورت الغناء ايضا . ولم يعد قاصرا على الانواع الفطرية منه ، الذى يغنى بلا اصطحاب موسيقى ، او باصطحاب آلة واحدة هى العود ، واغلبه قريب من غناء الملاحم الشعبية التى نعرفها فى قصة ابو زيد الهلالى ، فعندهم ايضا ما يدعى بغناء التروبادور ، والتروفير ، والمنستريل . واهم تطور حدث فى هذا الشأن هو ان صوت الالة لم يعد يردد صوت المغنى ترديدا حرفيا ، بل اصبح مكملا له ، او متعارضا معه ، وقد يغنى المغنى باصطحاب آلة موسيقية واحدة كالبيانو والجيتار ، وقد يغنى كما حدث فى اوبرات فاجنر باصطحاب الاوركسترا الكبير الذى اشرنا اليه . وما دمنا نتكلم عن الغناء فلابد ان نشير الى ان هذا النوع المعتمد على الكلمات

وعلى معان محددة ، يلتزم فيه اللحن بمشاعر محددة ، اى ان الشعر هو الذى يتحكم او يسيطر على طابع اللحن ، ولو ان الحقيقة قد بينت ان ايه زيجة بين الشعر والموسيقى تكون فيه الموسيقى مسيطرة سيطرة كاملة ، فكثيرا ما نسيت الكلمات ، او استبدلت باخرى ، واستمر اللحن .

ويرتبط بالموسيقى المرتبطة بالواقع بكلمات الشعر ، نوع اخر يروى قصة او بصور معان محددة قد تكون فلسفية ، بغير استعانة بالكلمات . هذا النوع قد اطلق عليه اسم الموسيقى ذات البرنامج ، واغلبنا يعرف احدى صورها فى الموسيقى التصويرية التى تصحب الافلام ، والتمثيليات ، وتساعد على تعزيز المواقف الدرامية وقد الفت عدة مقطوعات على هذا النحو ، سميت بالقصائد السمفونية التى أطلق عليها أسماء أعمال أدبية مثل روميو وجوليت لشكسبير ، «وفاوست» لجوته «ودون جوان» وهكذا تحدث زرادشت لنيتشه ، والقائمة طويلة جدا ، على ان هذه المقطوعات نستطيع الاستماع اليها دون تقيد بالعنوان او بالقصة التى قال لنا المؤلف الموسيقى ان عمله الموسيقى يصورها . ولم يعترف موسيقيون كثيرون بتقييد الموسيقى باى مضمون ادبى وراوا ان الموسيقى فن قائم بذاته ، ليس بحاجة الى عكاز يستند عليه لأن مجالها اوسع بكثير من من باقى الفنون ، وهذا هو سر عظمتها ، والمفروض هو ان تقوم باقى الفنون بالاقتداء بها ، الم يشيد المفكرون فى القرن التاسع عشر بوجه خاص باهمية الموسيقى ، وربما وضعوا نظرياتهم الاستاطيقية ، وكانت الموسيقى هى النموذج الذى مر بخاطرهم عندما حددوا خصائص العمل الفنى المثالى .

فاولا الموسيقى هى اعظم لغة للتعبير عن وجداننا . ثانيا ـ الموسيقى هى الفن الوحيد الذى لا يتقيد بواقع خارجى او بمعنى خارجى او مادة خارجية ، اى ان مادتها كلها مستلهمة من راس المؤلف الموسيقى . وثالثا ـ الموسيقى مثل الحياة فن حركة دائبة لا تتوقف ، فهى اعظم فن نتذوقه مئات المرات ، ونشعر فى كل مرة بمشاعر مختلفة عن مشاعر المرة السابقة .

وسنرى عندما نتحدث عن الفن التشكيلى كيف تحرر من ماضيه السابق ، وحاول ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر الإقتداء بالموسيقى . والشعر

أيضا ، خصوصا فى فرنسا على يد «مالرميه» و «بول فيرلين» قد اتجه الى التحرر من المعانى وتحول الى موسيقى خالصة ، اذ ظهر من يقولون ان المعانى للنثر ، اما الشعر فميزته الكبرى موسيقاه . وانتهى الامر الى نوع التجريد الذى تمخض عن مذاهب اللا معقول ومسرح العبث .

وغالى بعض المتحمسين للموسيقى وقالوا ان التجربة الموسيقية تجربة شاملة ، فيها كل الفنون الاخرى . ففيها فن العمارة ، لأن الفنان الموسيقى يبنى بنغماته ، ما يبنيه الفنان المعمارى بحجارته واسمنته ، وفيها فن الدراما ، لان الموسيقى فى اشكاله يضع مضمونا معتمدا على الصراع والتفاعل فيه تشابه مع اشكال الدراما . فلا عجب اذا سمى فاجنر اوبراته بالدراما الموسيقية ، لانه اكتشف ما بين الفنين من وشائج وارتباط . وفيه تلوين ، لا يختلف عما يجرى فى الفنون التشكيلية . فالتوزيع الاوركسترالى نوع من التلوين باستعمال النغمات ، فهناك نغمات قاتمة ، واخرى كثيفة ، وبه تباين بين الضوء والظل اشبه بما يجرى فى التصوير .

وقد يكون من المفيد ان انهى هذه النبذة المختصرة جدا عن الموسيقى بالكلام عن الاوبرا ، قمة المسرح الغنائى ، فهل كل ما يقدم غناء على المسرح ينتمى الى هذا الشكل ؟

اولا كلمة اوبرا بالايطالية تعنى «عمل» ، وثانيا يقال ان الاغريق قد مثلوا مسرحياتهم بالاستعانة بالكورس والآلات الموسيقية ، وعلى الاخص فيما يدعى «بالديترامب» التى كانت تمثل جوهر الطقوس الديونيسية . وشبه ذلك ما كان يجرى فى معابدنا المصرية لتمجيد الالة اوزيريس . ثم جاءت المسيحية ، التى قدمت مسرحيات الاسرار الدينية Mysteries فى القرن الحادى عشر . وما يدعى بروايات المعجزات miracle plays وروايات المواعظ الاخلاقية التى اعتمدت على الغناء والرقص ، واتجهت مرة ثانية اتجاها دنيويا عندما قدّمت رواية مشهورة هى اوريدتشى فى القرن السابع عشر . ثم توالت الاوبرات ولم تعد تسمى Dramma per la Musica ، وتطور الغناء فيها الى شىء شبيه بما يجرى فى الحياة للخلاص من تكلفها . فلم تعد تعتمد على نمر مستقلة او اغانى مستقلة وحوار ثنائى وثلاثى ورباعى . بل اصبحت قريبة الشبه بما

يجرى فى التمثيليات العادية حتى انتهى هذا التكلف تماما فى أوبرا بيلياس وميلزاندة لديبوسى الفرنسى ، ففيها لا نشعر ان الاوبرا مجموعة من وصلات الطرب ، التى يقصد بها استعراض جمال الصوت . وانقسمت الاوبرا الى نوعين : نوع يعتمد على الغناء من اوله لاخره احتفظ باسم الاوبرا . والآخر فيه غناء يتخلل فقرات بالكلام العادى سمى اوبرا كوميك ، واختير للموضوعات الخفيفة اسم الاوبريت او الزينجشبيل عند الالمان .



١٠
الفنون التشكيلية

كثيرون يفضلون اللوحات التى يرون فيها ما يحبون أن يرونه فى الواقع هذا هو الاتجاه المألوف لكل من لم يتدرب على تذوق الأنواع المجردة التى قد تبدو كألغاز لا يرتاح من يشاهدها اليها . فكلنا يحب الجمال فى الطبيعة ويشعر بالامتنان نحو الفنانين الذين قدموا لنا أعمالا تسجل هذا الجمال ، والفنانون العظماء أنفسهم يقرون ذلك . فعندما رسم المصور الفلمنكى روبنز ابنه الصغير كان مزهوا بنظراته الجميلة ، وكان يتوق إلى أن نعجب بهذه الصورة اعجابا مماثلا . ولكن هذا التمييز والكلف بكل ما هو مستحب قد يدفعنا إلى رفض أعمال خالية من مثل هذا الحسن . فمثلا المصور الألمانى الكبير البرت دورر رسم امه بنفس الاعجاب والحب الذى شعر به روبنز نحو طفله . وقد نحس بنفور عظيم أو بصدمة عنيفة اذا طالعتنا هذه الصورة بحقيقة مختلفة .

فلقد درس فيها المصور كل ما تحدثه السنون من تضعضع وحطام باخلاص وصدق جديرين بالعمل الفنى العظيم . وعلى هذا فاننا لا نستطيع أن ننسب قيمة اللوحة الفنية لجمال موضوعها . ولعلكم تذكرون ما قلته عن الجمال والمحاكاة ، لأن المتذوق العادى يريد أن يرى أعمالا فنية تمثل الواقع أو تحاكيه . ومن ثم كرس عظماء الفنانين فى الماضى كل مواهبهم لتحقيق هذه الغاية واستحدثوا جملة مبتكرات فى رسم المنظور حتى نتوهم وجود أشياء مجسمة بجميع أبعادها بدلا من المسطحات التى تطالعنا فى هذه اللوحات . ودرسوا تشريح الجسم الانسانى ، حتى تبدو قسمات الوجه وعضلات الذراعين والساقين قريبة الشبه بما هو مألوف لنا .

وحتى عندما يترك الفنان العنان لخياله ويرسم موضوعات لم يرها بعينه كبعض الموضوعات التوراوية ، التى تمثل شخوصا مقدسة فاننا نرتاح كثيرا عندما نرى اشكالا انسانية تمثل التصورات المستحبة التى خطرت فى بال أغلبنا عندما طالع الكتب المقدسة ، وقصص هذه الشخوص .

وعندما كتب المصورون الكبار نظرياتهم الاستاطيقية التى استخلصوها من تجربتهم الفنية ، فانهم أكدوا المعانى التى ذكرتها ، ولنستشهد بأشهرهم مثل ليوناردو دافنشى فى عصر النهضة الذى كان متعدد الجوانب كأغلب الشخصيات المعاصرة له . إذ كان عالما رياضيا مخترعا ومهندسا ، إلى جانب براعته فى فنون العمارة والنحت والتصوير . فلا عجب إذا اعتبر التصوير اسمى مكانة من الشعر ، مختلفا فى ذلك عن اليونانيين « فالتصوير قادر على ابداع صور للطبيعة بصدق يفوق صدق الشاعر » . وفى قول آخر ذكر أن التصوير بالمقارنة بالشعر يشبه مقارنة الواقع بالظلال . ولا يكتفى دافنشى باثبات تفوق التصوير على الشعر ، ولكنه يراه أيضا أعظم مكانة من النحت ، لأن المثال لا يستطيع استخدام الألوان ، أو المنظور ، أو توزيع الضوء والظلال ورسم السحب ، والعواصف وأشياء كثيرة . فالقدرة على تمثيل الطبيعة وتشخيصها أهم ميزة فى الحكم على قيمة الفن .

وقد رأى دافنشى التصوير نوعا من العلم ، ومن ثم يجب أن تخضع أصوله لأحكام العقل فى كل خطواته ، وكان يحترم اراء الاخرين عندما تبنى

على مبررات عقلية ، ولكن دافنشى لم ينس أن التصوير يزيد عن العلم فى ناحية هامة ، فهو لا يكتفى باصدار قوانين ولكنه ينتج عملا فنيا . ويؤمن دافنشى بأن المحاكاة الدقيقة للطبيعة شرط أساسى لابداع العمل الفنى ، ويرى أن العمل الفنى الجدير بالتقدير هو الذى يحاكى الأصل محاكاة كاملة . وكان يحمل دائما معه مرآة ويقارن انعكاس الموضوع الذى يصوره مع اللوحة التى رسمها ، فاذا وجد تطابقا بين الشيئين ، ظن أنه بلغ الكمال . واعتبر فكرة المحاكاة أهم من « الجمال » الذى يسعى اليه كل الفنانين ، واعترف بأن موضوعات الطبيعة لا تتساوى فى جمالها . وقال « ان كلا من المصور والشاعر يصف جمال الأجسام أو قبحها ، ولعل للقبح فائدة كبرى لأن التباين بين الجمال والقبح يساعد على تأكيد معنيهما . ورأى دافنشى « التباين » قيمة فنية هامة يجب أن يسعى الفنان لتحقيقها ، كما يرى التناسق عندما يتصف الجسم بسمكه وقصره ، أو بطوله ونحافته ، ومن يكتفى بنموذج واحد ولا يدرك التنوع سينتج أشكالا نمطية تبدو وكأنها توائم . وهذه نقيصة يتعين على الفنان الابتعاد عنها» .

ولا يكتفى دافنشى « بالبورتريه » لأنه يرى من واجب الفنان محاكاة الطبيعة كلها وما فيها من أحياء وجماد ، ومن ثم خصص فصلا كاملا لدراسة أبعاد الحصان ، وآخر لخصائص الأشجار ، والصفات التى لاحظها فى تكوين المناظر المختلفة ، واختار عناوين كثيرة مثل « كيف تصور الليل » ، أو كيف ترسم العاصفة » .

ولا يعتقد دافنشى أن تصوير المظهر الخارجى للاشياء الطبيعية كافيا . فعلى الفنان أن يرسم المظهر الخارجى للانسان وكذلك ما يدور فى خلده من أفكار ، والناحية الأولى سهلة ، أما الناحية الثانية فأصعب كثيرا ، لأنها تحتاج إلى خيال كبير ، لاكتشاف الايماءات وحركات الاطراف المناسبة للمعنى الذى يعبر عنه ، ونصح من يرغب معرفة هذه الايماءات بدراسة أحوال الخرس الذين يتكلمون بالايماء لعجزهم عن النطق .

ويختلف « ميكلانجلو » عن دافنشى ومعاصريه ، ولعله سبق عصره عندما أعرب عن عدم ايمانه بامكان تحقيق المحاكاة الدقيقة للطبيعة . ويروى

عنه أنه رسم كروكيا بالقلم الرصاص لأحد معاصريه ، ثم أحجم بعد ذلك عن رسم البورتريه لشعوره بالنفور من خلق اشباه للموضوعات الحية ، اللهم إلا اذا توافر لموضوع تصويره جمال نادر لا يضاهى . واعتبر الميل للمحاكاة عيبا كبيرا عند المصورين الفلمنكيين . فمن واجب الفنان الانتقاء من الطبيعة ، وعليه أن يعتمد على خياله للتفوق على الطبيعة فى جمالها ، لأن الجمال فى نظره يعنى انعكاس « الالهى » فى العالم المادى ، والفنان قادر بروحه على تحويل الجمال الخارجى للطبيعة إلى معنى سام يندر مصادفته خارج الانسان . وشيئا فشيئا تغلب العنصر الروحى عنده على العنصر المادى أو الطبيعى ، ومن ثم لم يتجه فى مرحلة نضجه إلى اعادة تكوين العالم الواقعى . أو إلى الاهتمام بمحاكاة الفضاء ، أو بالمنظور ، أو بمراعاة النسب فى الاشياء كما هى فى الواقع . فالفنان مطالب بابراز فكرته حتى اذا استخدم الأشكال الادمية أو الطبيعية كمجرد رموز . والفكرة التى تجول فى ذهن الفنان أجمل ألف مرة من العمل الفنى بعد اكتماله . ولذا كان ميكلانجلو « لا يرضى كثيرا عن أعماله وكثيرا ما ينتقصها لأن يديه لا تسعفانه فى ملاحقة سرعة أفكاره » وقد رأى ميكلانجلو أن الله هو مصدر الهام فنى وكتب شعرا قريبا من أشعار المتصوفين فى الاشادة بدور الالهام ، لأنه كان يعتبر القواعد بلا ضرورة ، وكان يسخر مما قاله أقرانه عن وجود قواعد طبيعية عامة تحدد ابعاد الطبيعة ، أو وجود علاقات محددة للتناسب فى الجسم الانسانى .

لقد بدأنا الكلام بمثلين عظيمين من عصر النهضة ، عصر ازدهار الفنون التشكيلية . فرغم معرفة مختلف الحضارات لهذه الفنون ، إلا أنها لم ترتفع بمكانة الفنون ، ولم تدرك قيمة الفنانين مثلما حدث فى هذا العصر العظيم الذى لم يتصور الفنان التشكيلى مجرد حرفى أو صانع بسيط ، ولكنه أدرك وجود علاقة وثيقة بين التصوير وسائر العلوم فالفنان يحتاج إلى الرياضيات وإلى التشريح وإلى الكيمياء فى تركيب أصباغه ، ومن ثم ارتفعت منزلة الفنانين حتى اعتبروا أنفسهم فى مكانة أعظم من مكانة الشعراء ، وقارن دافنشى الاثنين وانحاز بالطبع للمصور عندما قال « إذا زعم الشاعر إنه قادر على اختراع خرافة لها غاية عظيمة ، فان المصور قادر على ما هو أعظم من ذلك ، وإذا كان الشعر

معنيا بالفلسفة الأخلاقية ، فان التصوير يهتم بالفلسفة الطبيعية . والشعر يصف أفعال العقل ، أما التصوير فيعنى بانعكاسات الأفعال العقلية على حركات الجسم . . » وظهرت بوادر أولية للانتقاص من المحاكاة ، فقيل أنه بمقارنته بالشعر يبدو غير قادر على أكثر من نقل الطبيعة ، باختيار الألوان المناسبة . وأنه لا يستطيع تجاوز هذا الدور . وقال آخر إذا وصفت التصوير بأنه شعر أخرس ، فإن المصور يستطيع وصف الشعر بأنه تصوير أعمى فأى نقص أشنع ؟ أن تكون أعمى أم أخرس ؟

ورد دافنشى على أمثال هذه الاعتراضات بأن التصوير أقدر فى وصف الطبيعة من منافسه اللدود : الشعر . ولكن الشعراء كانوا يعتبرون أنفسهم أعلى مكانة من المصورين والنحاتين . ويكفى أن ترى ملابس الطرفين : الشعراء بأرديتهم الوقورة ، والمصورون بأزيائهم الملوثة بالألوان والغبار ، ان كانوا يشتغلون بالنحت . . . وعلى العموم انتهت هذه المعارك بانتصار الفن التشكيلى ، واعتبار التصوير والنحت والعمارة فنونا جميلة أو رفيعة بل وأصبحت كلمة « فن » مرادفة للفن التشكيلى .

وبرغم الاختلافات بين المفكرين والمصورين الا أنهم اتفقوا بوجه عام فى تحديد قيم العمل الفنى ، واستمر الحال على هذا المنوال إلى أن حدث تطور كبير فى منتصف القرن التاسع عشر ، ونكتفى بالكلام عما جرى فى فرنسا كعبة الفنون ، التى ما زالت تطالعنا بكل جديد فى هذا المضمار ، وتتلقى اللعنات ممن لا يرضون عن الفن الحديث ، ويحنون إلى الفن القديم الذى أصبح يوصف أوصافا مختلفة « كالفن التقليدى و« الفن الاكاديمى » . . الخ .

ولأول وهلة قد يعزى هذا التحول الكبير إلى اختراع الفوتوغرافيا التى استطاعت تسجيل الواقع بموضوعية ودقة طالما تمناها جهابذة الفن التشكيلى فى جميع العصور السابقة .

وهذا السبب له أهمية بلا مراء ، ولكنه ليس السبب الوحيد أو السبب الرئيسى . ومن يتبع هذه النظرة يغفل روح العصر وما حدث من تقارب بين الفنون ، وزيادة الثقافة الفنية بعد الاطلاع على تراث الحضارات المختلفة ،

من قديمة ووسيطة ، بل وشرقية بعيدة الارتباط بالحضارة الغربية . فقد عرفت فنـون الشرق الأقصى وكـذلك أفـريقيا والهنـود الحمر . ولا ننسى ازدهـار الاستاطيقا وما قامت به من تصنيف للفنون ، والمعايير المستحدثة التى قلبت الاوضاع رأسا على عقب ، لأنها جعلت الذروة لأكثر الفنون مثالية وتحليقا فى آفاق بعيدة عن الواقع . ووضعت فى قاع الفنون أكثر الفنون اعتمـادا على الصنعة وارتباطا بالواقع . وانعكست كل هذه الجوانب على الفن التشكيلى ، إلى جانب تأثير هام آخر ربما لم تعرفه باقى الفنون وهو التيارات الوضعية التى رفعت من شأن العلم ، وكما عرفنا كان العلم دائما مرتبطا بالفن التشكيلى ، فلا عجب بعد كل ذلك اذا انتشرت المذاهب والموجات والبدع والتقاليع الفنية التى لن نستطيع أن نفيها حقها تماما فى هذا الفصل ، ولذا قد نكتفى بالحديث عن أشهرها . وان كان من الصحيح أيضا أن كل فنان قد خلق مذهبا خاصا به ، ولم يرض فى كثير من الأحيان انضواءه تحت لواء مذهب معين ، لأنه رأى فى هذا إنكارا لحريته الفنية وتعارضا مع الأصالة التى أصبحت من مرادفات العبقرية الخلاقة . ولم تعد البراعة تقاس بمدى التزام القواعد والأصول التى حرصت النهضة على تأكيدها ، وزادت شـدة وصرامـة فيما يـدعى بالعصـر الكلاسيكى الجديد ، وفيما وضعتـه الأكاديميـة الفرنسيـة من شروط قـاسية جامدة ، كانت سببا آخر فى حدوث هذا التمرد الفنى على نطاق واسع . .

وقد يستطاع تلخيص موقف التصوير فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بأنه كان يتأرجح بين الثورة و « الثورة المضادة » . وادعت أغلب المذاهب تمسكها بالواقعية أو تسمت باسماء مختلفة أشهرها « الانطباعية » و« الانطباعية الجديدة و الرمزية و« السريالية » و « التكعيبية » . وبعض هذه المذاهب عنى بمظهر العالم الخارجى ، وان اتجهت وركزت اهتمامها على التعبير عن مجاهل النفس الانسانية ، والبعض الاخر عاد إلى الطبيعة فى أكـثر صورهـا بداوة وفطرة . واتجه التكعيبيون إلى استبعاد المظهر الخـارجى للواقع ، وقـالوا أن ما يهمهم هو الطبيعة الأصلية لموضوع التصوير .

ولنبدأ بالواقعية أو أكثر هذه المذاهب اعتدالا ، التى حاولت اتباع اتجاه محافظ يدعو إلى الفن التشخيصى وتمثل الاشياء المرئية الملموسة . ورأت أن

لكل عصر نظرته ، ومن غير المعقول أن يتبع أى فنان نظرة عصر ولى ، وانتهى ، ومن غير المعقول أيضا أن يفرض الفنان وصايته على المستقبل ، ويقول أن فنه يصلح لكل العصور . وتمسك « كوربيه » زعيم هذا المذهب بقيم الجمال والمحاكاة ، وقال ان مهمة الفنان هى محاكاة مظهر الاشياء والنجاح فى هذه المهمة هو الذى يكسب عمله صفة الجمال . ولكن الممارسة الفنية اثبتت صعوبة المحاكاة الدقيقة بعد أن آثر الفنانون التعبير عن طابع وجوهر موضوعهم الفنى . وعلى لسان أحد فلاسفة هذا الاتجاه : « العمل الفنى يرمى إلى غاية محددة . وهى عرض جوهر الموضوع الفنى ، أى الفكرة الكامنة وراء المظهر الخارجى ، بوضوح واكتمال ، أكثر مما نشاهده فى الحياة الواقعية » .

فاذا انتقلنا إلى الانطباعية الجديدة سنرى انها رأت « النور » واللون هما الموضوع الحقيقى لرؤيا الفنان ، واستفادوا بما قدمه العلماء فى عالم الفزياء فى تحليل الضوء والألوان وسيكلوجية « الرؤيا » وشعار هذه المدرسة أو المذهب هو تسجيل الانطباعات المرئية تسجيلا دقيقا كما تراها . ولكنهم أدركوا أن هذا صعب من الناحية الفعلية ، وعلى هذا فان الفنان مضطر إلى تكثيف موضوعه وتحوير شكله حتى يتوافق مع هذا الانطباع . فكلمة الضوء لا تعنى شيئا واحدا لأن ضوء الفجر مختلف عن ضوء الظهيرة أو الغسق . وضوء شمس الصيف مختلف عن ضوء النهار فى الشتاء ، وكذلك ضوء اليوم المطير بعيد الاختلاف عن ضوء السماء الصحو ، وهكذا اتبع هذا المذهب الدراسات العلمية فى اللون والضوء ، وتميز أتباع هذا المذهب أيضا بعدم اعتمادهم على « التنقيط » ولكنهم استعملوا « اللطخ » اللونية أو « البطش اللونية » وهكذا ضعفت الصلة القديمة بين الفن والطبيعة ، وأصبحت صلة بين الفنان ورؤياه للطبيعة ، وما أصبح يهم هو توزيع الضوء الذى يحدد الألوان التى يحسها الفنان .

ولكن الربط بين العلم والفن لم يعجب بعض عظماء الفنانين ، فرينوار مثلا رفض هذه الصلة ، وتجاهل مشكلة العلاقة بين العمل الفنى ، والموضوع الطبيعى ، ورأى أن من واجب الفنان أن ينظر نظرة عميقة إلى موضوعه ،

وسيرى حين ذاك شيئا مختلفا عما يقوله العلم ونظريات الضوء . ولو فعل ذلك سيكتشف مثلا أن عينى أى وجه جميل غير متشابهتين ، والانف ليس موضوعا فوق منتصف الفم ، ولا تماثل بين فصوص حبة البرتقال أو أوراق الشجرة . هـذا يعنى أن التنوع مصـدر هام من مصـادر الجمال . وقـد تنبه الفنـانون المعماريون إلى ذلك ففضلوا الأشكال اللاسيمترية على السيمترية . وباختصار رفضت هذه الاتجاهات القواعد التى وضعها المؤمنون بتطبيق قـواعد العلم الطبيعى على الفن ، لأن هذه المسألة تعتمد على الشعور والحدس قبل كـل شىء . وأنكر « سيزان » المصور المشهور أيضا المبالغة فى تقديـر دور الضوء وانعكاسه على الأجسام . وقال أن ما ندركه فى الأشياء ليس الضوء أو اللون ، وإنما ما ندركه هو صور الأسطح وهى تتراجع أمام أعيننا ، أو الطبيعة وهى تتشكل أمامنـا . وكل مـا يهدف إليـه الفنان هـو تقديم تعبـير أوفى لتكثف الطبيعة . فاللون مجرد وسيلة لتمثيل الأحجام ، وكذلك النور والظل .

وهذا يقربنا من فكرة التجريد . واعادة تشكيل الموضوعات المصورة ، يعتمد على نظرة فعالة للأشياء ، حتى نستطيع اعادة ترتيبها وفقا لبعض ثوابت افتراضية (كالأسطح والأحجـام المتراجعـة ، والأجواء التى تغمـر منظورنـا للأشياء) .

وتفـرعت نظريـة « سيزان » إلى فـرعين : أحـدهما مـا أصبـح يـدعى بـالتكعيبية ، والاخـر هو مـا أصبح يـدعى « بالتعبيـرية » أو « الـوحشيـة » (الفوفية) التى يمكن وصفها بأنها اتجاه يرمى إلى تجاهل العلم ، ويرى أن الفن أعمق منه بكثير لأنه يعبر عن صورة الأشياء كما تتراءى للاشعور . ثم يموضعها أى يحولها إلى موضوع عبارة عن العمل الفنى ، هذا يعنى أن العمل الفنى شىء ذاتى تماما ، فمن حالات شعور الفنان ينبع العمل الفنى ، بغير وعيه ، ورأى « جوجان » وهو من زعماء هذا المذهب رفض الارتماء فى أحضان المـذاهب الـطبيعية ، التى تـريد جعـل الطبيعـة مصدر كـل عمل فنى ، والتى تنقـل موضوعاتها عن الأدب . وهكذا ظهر مذهب « الوحشية » أو الفوفية الذى دعا إلى الانطلاق فى استخدام الألوان بغض النظر عن الطبيعة ، والاقتداء بالفنون البدائية ، ولسان حال هـذا المذهب هـو السعى وراء التعبير . . . والفنـان

لا يستطيع التفرقة بين مشاعره نحو الحياة والتقنية التي يترجم المشاعر اليها . . فالتعبير هو كل شيء في اللوحة . ولا ننسى أيضا المواضع المحيطة بالأسطح . فالفضاء المحيط بها ، يؤثر على تناسب مكونات اللوحة . ويتمثل التعبير في اعادة تكوين الصورة وتشكيلها تشكيلا مختلفا عن مظهرها الطبيعي . . على أن بعض المشاعر تتميز بتطيرها وعدم استقرارها ، وقد ظن الانطباعيون أنهم قادرون على التقاطها أو تثبيتها ، وهذا خطأ . ومادام الموضوع في حركة دائمة لذا علينا الا نتصوره شيئا منفصلا عن مشاعرنا ، فمن واجبنا أن نرى صورة الحاضر ، مندمجة في صورة الماضي ، وتطلعاتنا لمستقبله . وعلى هذا فان الفنان لا يستطيع استنساخ الطبيعة ، لأنه مضطر إلى تفسيرها والاضافة إليها من روح تعبيره ، وبعد أن يعيد الفنان تكوين الموضوع يضع ألوانه المناسبة ، على نحو قريب لما يحدث في المؤلفات الموسيقية . وللون هنا دور هام في خدمة التعبير . . . فهو نابع من وجدانه ، وليس من النظريات العلمية ، أو مشاهدة الطبيعة بلا احساس فني .

ويخطو الفن الفرنسي أهم خطوة تجاه التجريد ، في مذهب التكعيبية ويعود إلى العلم عندما يتجه انصاره إلى البحث عن الثوابت وراء التغير . فنحن لن نعرف حقيقة الاشياء إلا إذا أرجعنا مشاهداتنا الى سبب معقول وراءها . والوعي التشكيلي يساعدنا على التقاط الشكل الذي يعد مفتاحا للعلاقة بين العالم وفكر الفنان . فالشكل - وهذا يدلنا على مدى تأثر الفنانين بنظريات الاستاطيقيين - هو دليل درايتنا بحقيقة ما نرى ، والقدرة الادراكية للفنان اسمى بكثير من قدرات الآخرين .

وعلى الفنان الا يقنع بالصورة الطبيعية للاشياء ، أو يحكم على العمل الفني بمقارنته بالطبيعة ، فلوحة المنظر الطبيعي بعيدة الاختلاف عن العلاقات المكانية لهذا المنظر في الطبيعة ، لأن أبعاد الصورة المرسومة مختلفة عن أبعاد ما يشاهده . فمهمة الفنان ليست المحاكاة ، ولكنها الترجمة ، على أنه من الصعب استبعاد كل ما نذكره من أشكال الطبيعة استبعادا مطلقا . وعلى هذا لا يكون التجريد كاملا ابدا ، فهناك آثار من الموضوع الطبيعي عالقة بالموضوع الفني . وهكذا تحول الفن عند التكعبيين إلى مسألة عقلية . ولم تعد

مهمة الفنان هى تقديم المظهر الخارجى للموضوعات الطبيعية ، كما رأى الواقعيون العالم من خلال مشاعرنا كما ذهب التعبيريون . فالموضوع الذى يرسمه هو الأصل الطبيعى بعد اعادة تشكيله بمنطق عقلانى بعيد الصلة بالأصل الطبيعى .

والحق أنه من غير الميسور تعريف التكعيبية بالرجوع إلى أسلوبها ، أو موضوعها أو تقنيتها أو اعتبارها نظرية أو مذهبا استاطيقيا . كما أنها ليست مستلهمة من فلسفة ما ، كنظرية المثل عند أفلاطون كما تصور بعض المفكرين . فهى تجمع بين الرؤيا والنظرة العقلانية والسعى وراء الحقيقة ومسايرة العصر ، وتشخيص الواقع المعاصر ، وقد ظهرت التكعيبية نتيجة للاعتقاد بأن الوسائل والأصول المتفق عليها فى التصوير بوجه خاص لم تعد مسايرة للزمن ، وزائفة ، وللشعور بأن هناك جيلا من شباب الفنانين قادر على اكتشاف واختراع سبل جديدة للتعبير بالصور . ومن دعائمها الاساسية التصميم على التعبير عن الحقيقة الجامدة للأجسام ، بغير اعتماد على خداع البصر .

وفضلا عن ذلك ، فان التكعيبية محاولة ، لجعل كل صورة تبدو كحقيقة ملموسة جديدة . بدلا من أن تكون صورة موهومة ، لمثال أعلى متخيل ، أو لاحساس مرئى للواقع . هذا هو جوهر الواقعية الجديدة التى تبنته التكعيبية . وكما قال المصور الفرنسى براك وهو من روادها : « إن غاية التكعيبية ليست محاولة استحضار الواقعية على طريقة الأدب ، ولكنها تسعى لانشاء الواقعية بأسلوب التصوير » .

وبين ١٩٠٧ ـ ١٩١٤ ، اكتشف التكعيبيون كل كشوفهم ومستحدثاتهم الاساسية ، وأصبحوا أساتذة لاتجاه تصويرى جديد . وبعد سنة ١٩١٤ اتجهت جهودهم إلى اثراء اللغة التى وضعوا اسسها الراسخة وصبغها بالصبغة الانسانية . وقد قلدت نظراتهم واسىء تفسيرها . واضاف المفكرون إلى هذه الأسس فى بعض الأحيان . واذا راعينا الجوانب المشتركة بين التكعيبيين الحقيقيين ، واستبعدنا الجوانب التى نسبت اليهم خطأ ، سنرى أنهم قد نجحوا فيما بينهم قبل سنة ١٩١٤ ، فى تزويد القرن العشرين بنظرة جديدة

للتشخيص التصويرى ، وفى تغيير مسار الفن فى العالم الغربى . فلقد استبعدوا نظرية المنظور العلمى التى سادت التصوير الأوربى منذ عصر النهضة ، ووطدوا حق الفنان فى النظر إلى الاشياء من منظورات متعددة فى نفس الوقت وتضمين العمل الفنى معرفة مكتسبة من مصادر أخرى غير المصادر المرئية . وفصلوا الوظائف التصويرية للون والشكل والحجم ، وتركوا كلا منها يعمل مستقلا عن الآخر ، ووضعوا علاقة جديدة تماما بين التنظيم الشكلى المجرد للعمل الفنى ومضمونه التشخيصى . وابتدعوا نوعا من المظهر الواعى للوحة . وأنشاوا أسلوبا فى التعبير عن الأحجام ، وتمثيل المكان ، دون أن يتورطوا فى تصوير الأعماق تصويرا زائفا وحطموا فكرة ال Belle peinture والظن بأن الأعمال الفنية الرفيعة لابد أن تعتمد على مواد كريمة ، واثبتوا ذلك بابتكارهم للتقنية المستحدثة فى « الكولاج » ، وورق اللصق وبتكويناتهم المعتمدة على القصاصات . ولقد استفاد فنانون فى باريس وغيرها من هذه التقنيات واستعملوها فى مجالات أخرى غالبا ما كانت أبعد طموحا .

على أن هناك حدا فاصلا حيويا بين كل ما ينتمى للتكعيبية فى أسلوبه وروحه . والاتجاهات التى يزعم أنها إمتداد للتكعيبية ، والتى اتجهت إلى non figuration أى الابتعاد عن تمثيل موضوعات الواقع ، فالتكعيبية أساسا فن واقعى . ولقد شعر التكعيبيون بذلك شعورا عميقا ، وتراجعوا عندما شعروا أنهم سائرون نحو التجريدية الكاملة .

وبعد سنة ١٩١٩ ـ ١٩٢٠ لم يعد ضروريا أو ممكنا للذين شاركوا فى تيار التعكيبية قبل الحرب أن يلتقوا ثانية ويواصلوا الحركة . فلقد كشفت التجمع والاحساس بالعمل المشترك . وأكد كثيرون من الفنانين شخصياتهم المستقلة . وابتعد تكعيبيون اصلاء عن الكفاح أو ما توا ، وظهرت حركة كلاسيكية جديدة تحت شعار le rappel a lordre ، وظهر فى اخر المطاف على مسرح الفن اتجاه النقاوية purism ومذهب دادا . ومع هذا فان الفن التكعيبى الحق ، قد بلغ كماله فى نهاية الأمر ، ووطد اقدامه ، فى باريس ، ووُصف « براك » أخيرا « بالرجل العظيم » وهى مكانة لم يحظ بها من قبل . وقدم « ليوتس روزنبرج » مجموعة من العروض التى تركزت على فنان واحد فى

معرضه L'effort Moderne تضمنت أعمالا لبراك وجريز ، وليجير وبيكاسو وجليز Gleizes ولورنس ، وليبشيش وجمع مقدارا كبيرا من أعمال التكعبيين فى صالون المستقلين Independants سنة ١٩٢٠ . كما بيع فى المزاد بين ١٩٢١ و١٩٢٣ بقايا رصيد ما قبل الحرب من التصوير التكعيبى لبراك وليجير وبيكاسو ، وكان يتبع معرض Kahn Weiler ، وهكذا عرضت نماذج عديدة أمام انظار الجمهور بعد صحوته الفنية .

وخلال العشرينات والثلاثينيات استمرت النظرات التصويرية الجديدة للتكعيبية فى التأثير على الأجيال المتعاقبة ، كتقنيات الكولاج والتكوين . واثرت أساليب التكعيبيين فى أعمال التمويه خلال الحرب العالمية الأولى وفى تصميمات العمارة الحديثة وامتد أثرها إلى الفنون السوقية . ولا مغالاة اذا وصفنا التكعيبية بانها من الثورات الفنية ، وان استمرار تأثيرها لدليل على أنها كانت ذات أثر كبير فى تقدم الفن الغربى .

وآخر مذهب نتحدث عنه هو السيريالية . ولن نطيل الحديث عنها ، لأن أصلها مستمد من نظريات علم النفس ، كما قدمها فرويد وأقرانه . ويكفى أن نقول أن التصوير هنا قد اتجه إلى التزود من العقل الباطن والأحلام ، وحاول الجمع بين الواقع وما وراء الواقع ، والغى الفاصل بين الحقيقة والحلم ، وشجع التداعى الحر التلقائى ، البعيد عن التدخل المصطنع للعقل الواعى ، ورقابة المجتمع . وقد يقال أن السيريالية تتبع فكرة المحاكاة ، وتحاول مد نطاقها بحيث تشمل عالمنا الداخلى ، بالاضافة إلى الطبيعة الخارجية .

* * *



الأدب

الأدب هو اعقد الفنون ، أو بمعنى أصح أكثرها تـركيبا ، وبعـدا عن البساطة ، لأن المادة التى صنع منها ، أى اداة الاتصال التى ندعوها باللغة ، ليست مجرد مادة حسية كاللون أو النغم ، ولكنها خليط من عنصرين حسى وفكرى .

وفى البداية أشير إلى أن هذا الفصل شديد الارتباط بالدراما ، ولكن هناك جوانب عديدة تشترك فيها الدراما مع فروع الأدب الأخرى ، ومن ثم فقد خصص هذا الفصل للكلام عن هذه الجوانب قبل أن انتقل من التعميم الى التخصيص فأتكلم عن الدراما فى أكثر من فصل من الفصول التالية .

والأدب يتألف من كلمات مثلما يتـألف البيت من احجار وقـوالب من الطوب . ومثلما يتألف الجسم الحى من خلايا حية . والكلمات عبـارة عن تركيبة من أصوات مميزة متفق عليها عند مجموعة من الناس ، أو قل موروثة ابا عن جد من عصور موغلة فى القدم ، وانتهت الينا إما عـلى حالهـا الأول ، أو بعد تحريفها ، وتعرض مدلولها للتغير بتغير الأغراض التى تستعمل للدلالة عليهـا . وقد يكـون معنى الكلمة بسيـطا أو مركبـا ، محددا ، أو غـير محدد أو « غـير دقيق » يدل عـلى تصورات عقليـة ، أو يدل عـلى صور خيـالية ، أو تخييلات images .

وعلى هذا تكون خامة الأدب ، أى الكلمات ، ذات جانبين : جانب يدل على أشياء خارجيـة ، أو يرمـز إليها ، وجـانب المعنى الذى تـرمز اليـه الكلمات . وجمال الكلمات أيضا له دلالة مزدوجة (ولنستعمل كلمة « جميل »

هنا بمعناها العادى وليس الاستاطيقى الذى ذكرناه فى أحد فصولنا الأولى) فمن ناحية ، هناك جمال للكلمات ، ومن ناحية أخرى ، هناك جمال للمعنى . وفى الحالات المثلى من الأدب يجتمع جمال الكلمة وجمال المعنى ، ويتسقان فى وحدة عضوية لا تنفصم .

وعضرنا الحالى يؤثر جمال المعنى على جمال الكلمة ، أو اللفظ ، فالكلمات فى ذاتها قد لا تكون مستحبة النغمة أو لها وقع حسن على الاذن ، ولكننا نقبلها إذا أحسنت الدلالة على المعنى . وهذا ملحوظ بوجه خاص فى استعمال اللغة للاغراض العملية .

ولكن الأدب يرفض عدم الاكتراث بجمال الكلمات فى ذاتها ، ويصر على امكان الاستمتاع بالكلمات فى ذاتها ، ويرى بعض علماء اللغة أن الكلمات التى لا تطرب الاذن ، أو لاتستجيب لها الأذن بمعنى أصح ، مهددة بالانقراض ، وما عاش من كلمات على مر الزمان ، هو الأصلح والأنسب للأذن . وهذا كلام يجب أن ينتبه اليه كل من ينحت لفظا جديدا . فهذه الناحية أهم بكثير من الصحة اللغوية .

وقد اهتم شعراء كثيرون فى مختلف اللغات بالألفاظ وبجمالها الحسى ، حتى أنهم نسوا جمال المعنى ، ومع رفضنا لكل ادعاءات هذا النفر ، لأن شعرهم ، فى الأغلب لم يعش طويلا ، إلا أننا لا ننكر وجهة نظرهم ، فهم يزعمون أن من واجب الأديب الالتفات إلى التنغيم الكامن فى تكون الكلمات والأحرف . فنحن لا نطيق الاستماع إلى كلمة مكونة من حروف ساكنة فحسب ، ولا نتصور أيضا أية كلمات مؤلفة من حروف متحركة فحسب . ومن التباين بين « المتحركات » و « والسواكن » يتحقق ايقاع الكلمات ، ثم ايقاع الجمل ، وفى النهاية ايقاع القصيدة كلها . « فالايقاع » صفة مميزة لكل صور الفنون (نلاحظ هنا تأثر هذه المدرسة بما قلناه عند الكلام عن طغيان الموسيقى وإقتداء باقى الفنون بها) والشاعر عادة يكثف الخاصية الايقاعية الموجودة فى لغتنا العادية ، ويبتكر تراكيب لغوية ، وأحيانا يخترع الفاظا تبرز موسيقية الكلام . ولكن هل تستطيع الكلمات العادية أو الشاعرية منافسة الموسيقى فى ايقاعها وموسيقيتها بحيث يكون بوسعها الاستغناء عن المعنى ،

كما فعل « الرمزيون » فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، أو على أقل تقدير ، الاستغناء عن المعانى الدارجة المألوفة ، أو صياغتها فى صورة غامضة توحى باللانهائية . ومن ثم فانها تكون قادرة على تحريك المشاعر أكثر من النثر الذى يعنى بالمعانى المنطقية المحددة . وكما يقول احد الكتاب الانجليز ، أن الطريقة الوحيدة لاثبات امكان ارتكان الشعر على الايقاع أو النغم وحده ، هو تأليف الشعر من كلام فارغ لا يعنى شيئا . وقد أجرى هذه التجربة التى سميت فى الشعر الـ jaberwocky (وهى كلمة لا معنى لها ولا دلالة) من يسمون بالمستقبليين الروس . ولاشك أن استبعاد عنصر المعنى المعقول من الشعر قد فتح الباب أمام نفر من الدجالين الذين رأوا الفرصة سانحة لتقديم عباطات توحى باللانهائية !

ويقال ايضا أن هذا النوع من الشعر لا تدرك قيمته الا عند الالقاء ، أى أنه لا يصلح للقراءة ، ولكنه يناسب الاستماع . ففيه سحر خاص ، غالبا ما نشعر به فى حضرة المواعظ والخطب الرنانة ، التى نشمئز من معانيها عندما نرجع إليها بعد انتهاء مفعولها السحرى .

على أن هذه الموجه قد انحسرت بعد أمد قصير ، وقال زعميها الشاعر الفرنسى « مالرميه » هذا القول المشهور « لقد وصل فنى إلى طريق مسدود » . وبالفرنسية : mon art est une impasse ، فقد فشل هو وانصاره فى اثبات أن لهذا الشعر الخالى من المعنى ، أثرا مماثلا للموسيقى .

يكفينا هذا بالنسبة لقضية هل يكتفى الأديب ، أو الشاعر بخاصة ، بالتأثير النغمى أو الموسيقى لاشعاره ، أم أنه ملزم مادام يستعمل الكلمات إلى مراعاة المنطق ، وإلى العناية بمعنى ما يقول ، لأن الأديب مفكر ، وبعد أن ينتهى التأثير الفورى المعتمد على موسيقى الكلمات ، يشعر متذوق الأدب بحاجته إلى معرفة ماذا أراد هذا الأديب أو الشاعر أن يقول ، ومن ثم اشتهر عظماء الأدباء بأنهم مفكرون وأدباء معا . وهذا ينقلنا إلى خصائص الكتابة الجيدة . وتتضارب الأراء كالعادةفى هذه الناحية . وقد اخترت أكثرها اعتدالا . وأول مقومات الكتابة الجيدة شعرا أو نثرا « الدقة » . ولكن علينا أن نراعى أن الدقة فى الشعر أو الأدب ، ليست مماثلة للدقة فى الكتابة الفلسفية

أو العلمية ، وعبر أحد الكتاب عن هذه الدقة بقوله : « عندما نقول أن لغة الشعر تتميز بدقتها فاننا لا نعنى أكثر من القول بأنها تعكس بامانة ما يدور فى عقل الشاعر » ، وطبيعى أن يكون صاحب هذه الكتابة هو الحكم الأول على جانب الدقة ، وقد يقترب منه الناقد الأدبى بحكم اطلاعه المستمر الدائب على كتاباته فيصبح قادرا على الحكم على مدى توفيق الكاتب فى التعبير « بدقة » عما جال بخاطره .

وكلمة الدقة محتاجة إلى شىء من الشرح والتحديد . وقد أوجز فأقول أن الكلام الشعرى أو الأدبى البليغ هو ما تميز بأنه جامع مانع . فيجب أن يكون الكلام موجزا عملا بالقاعدة القائلة خير الكلام ما قل ودل ، وأن يكون خاليا من اللبس والغموض ومن الشوائب الكثيرة . وكثيرا ما يؤلف الكاتب مقالا فى جملة صفحات وعندما يراجعها ويزيل منها هذه الشوائب لا يتبقى أكثر من سطور قليلة هى وحدها التى تنسب للأدب . و« الوضوح » يحتاج إلى تفسير . فلا يقصد به سهولة الفهم ، لأن الكتابة الجيدة عادة تتناول موضوعات صعبة ، أما لجدتها ، أو لغرابتها ، أو لحاجتها إلى تجاوب من القارىء ، أو ثقافة أو مستوى خاص من الادراك ، ورغبة فى الاستيعاب . والكتابة الواضحة هى التى تعبر عن أدق ظلال المعانى بأعظم قدر من الدقة ، والابتعاد عن اللبس ، على نحو يعجز الناس العاديون عن تحقيقه .

ونتحدث عن صفة ليس لدينا كلمة عربية واحدة مرادفة لها وهى ال univocy ، أى أن تكون الكلمات مطابقة للمعنى ، أى اختيار الكلمة المناسبة . وقد عبر القصصى المشهور « موباسان » عن هذا المعنى بقوله كثيرا ما يكون المعنى مرادفا لكلمة واحدة فقط ، ومهمة الكاتب هى البحث عن هذه الكلمة التى لا يوجد لها بديل . ولذا تستغرق الكتابة الأدبية وقتا طويلا ، لأنها لا تكتفى بالتقريب ، أو « الوَيَم » . والكلمات لا توجد على انفراد . ولكنها تتغير بتغير السياق ، وهذا يُصعِّب مهمة التعبير الأدبى .

وتأتى بعد ذلك الصفة الثالثة وهى التحكم فى الكلمات ونغمتها ، لتضخيم المعنى ، أى تسخير ما يسمى موسيقى الكلمات ، لخدمة المعنى ، وهذه مهمة شاقة ، وبخاصة ، عندما يحاول الكاتب أو الشاعر التعبير عن

مشاعر وعواطف اعتدنا الاكتفاء بكلمات قليلة للتعبير عنها ، وقد كان الكتاب الصوفيون موفقين فى هذه الناحية لأن تصوفهم يعتمد على حالات وجدانية متنوعة . ومن ثم اضطروا إلى البحث عن كلمات كثيرة للدلالة على هذا التنوع وترتيب الكلمات ترتيبا موسيقيا جميلا يساعد على التعبير عن مثل هذه الحالات الوجدانية ، والشاعر المجيد هو الذى يتقن الربط بين أشعاره ومعانيه الوجدانية ، فكثيرا ما تحجب نغمات الكلمات المعانى وتحدث فيها اضطرابا أو تهوشا ، أو تدمج معان كان من الواجب أن تبقى محددة المعالم .

وأنتقل بعد ذلك إلى الفارق بين الشعر والنثر . وأغلب النقاد يعتبر الشعر مرادفا للأدب ، لأن الفاصل بينهما صعب التحديد ، وإذا اتبعنا الناحية التقليدية سنرى أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، والنثر متحرر من الوزن والقافية . ولكن هناك كلاما موزونا ومقفى ولا يعترف بانتمائه إلى الشعر . فاهم شرط هو الايقاع الداخلى . ولذا يعترف الأدباء الأوربيون بالشعر المرسل أو الحر ، أو النثر الذى يحتوى على هذا الايقاع الداخلى ، كنوع أصيل من الشعر يفوق فى أصالته الشعر الموزون المقفى ، الخالى من الموسيقى الداخلية أو الايقاع الداخلى و « الروى » rhyme يعزز الايقاع ، ويزيد من حبكة الصيغة الشاعرية ، ولكنه وحده لا يزيد عما نسميه بالعربية « بالنظم » ، لأنه قابل للتعلم وله قواعد محفوظة . أما الايقاع والقدرة على ابداعه فموهبة أصيلة ، فهو يحمل الشحنة العاطفية التى يؤثر بها الشاعر فى قلوب مستمعيه أو قرائه ، بشرط ارتباطه وحسن توظيفه فى خدمة مضمون المعنى أو الفكر الذى يسعى الشاعر لبثه . فللمعانى المرتبطة بالشجاعة ايقاع مختلف عن ايقاع الرثاء ، ومختلفة أيضا عن معانى الغزل ، أو السخرية . وهذا يبين لنا لماذا تصعب ترجمة الشعر إلى لغة أخرى غير لغته الأصلية . فالمعنى وحده من السهل أن يترجم من لغة لأخرى ، ولكن صنعة أو حرفية الربط بين الإيقاع والمعنى ، مسألة عسيرة ، لأن لكل لغة عبقريتها الفريدة ، ومن ثم تكون ترجمة الشعر إلى شعر مع المحافظة على الأمانة أمرا عسيرا ، ويصح هذا الكلام عن آيات النثر حيث يتعذر نقل أسلوب الكاتب وبراعته فى ترتيب الألفاظ وشحنها بالمضمون الوجدانى دون تضحية بأهم المقومات الاستاطيقية التى رفعت عمله

إلى مرتبة الأدب العالمى ، والتى سماها بعض المفكرين « موسيقية الشعر » لم يقل شكسبير « أن الانسان الذى لا يملك موسيقى فى روحه لا يصلح لأن يكون شاعرا حقا » . ولكن من الخطأ الظن بأن الشعر والموسيقى شىء واحد ، كما ظن شاعر انجليزى كبير قال « الاحساس بالأثر الموسيقى ، والقدرة على احداثه هبة من هبات الخيال » . وقد فهمت خطأ أحيانا على أن الشيئين شىء واحد . فقد تقال مثل هذه العبارة على سبيل المجاز ، ولكن متعة الاستماع إلى الموسيقى ، ومتعة الاستمتاع بالشعر مختلفتان كثيرا . ولا أظن احدا يقبل القول بأننا نشعر بمتعة شاعرية عندما نستمع إلى الموسيقى .

ومثل هذه العبارات هى التى تسببت فى بعض السقطات التى انحدر إليها بعض شعراء عندما ظنوا أن الشعر يستطيع أن يكون مثل الموسيقى فى قدرته على ازالة الفارق بين الشكل والمضمون ، كما قال أديب أنجليزى عن الموسيقى . ولعل الأديب الفرنسى بول فاليرى كان أقرب إلى الحقيقة عندما قال أن اللغة تستطيع أن تحدث تأثيرا قريبا نوعا من تأثير الموسيقى :

et nos tête litteraire ne revaient que de tirer du langage presque les memes effets que les causes purement sonores produisent sur nos etre nerveu .

هذا الاتجاه الرمزى هو الذى عرف بأنه اتجاه إلى موسقة الشعر musicalize poetry أى زيادة التأثير الموسيقى فى الشعر . وقد ردت الموسيقى التحية بأحسن منها ، عندما اختارت آيات من الأدب وحاولت التعبير عنها موسيقيا ، كمثال لما عرف بوحدة الفنون ، وقد تحدثنا فى فصل سابق عن هذه الناحية . ولكننا سنتوسع فى الكلام عنها فى هذا الفصل لما لها من أهمية على الاتجاهات الأدبية المعاصرة . فقد أدى التشبه بالموسيقى إلى جنوح الأدب نحو المثالية والروحانية ، والبحث عن الكمال ، أى اتباع كل ما يساعد على التسامى عن الواقع ، أسوة بما يجرى فى الموسيقى وما يعقبها من انتشاء روحى لا يشعر به كل ملتصق بالواقع . وهكذا اتجه الشعر (أو البويزيا كما أطلق عليه الشعراء الألمان) إلى الغيبيات ، واستخدم الشعراء رموزا هيروغليفية ، وانعكس هذا

الأثر على أشكالهم الفنية التى كانت بعيدة عن التحديد ، حتى تتسق مع العالم اللامحدد الذى يتحدثون عنه ، باعتباره الأقرب إلى تمثيل المشاعر الطيارة . وكانت فى الحق الموسيقى براء من كل هذا . لأن الكثير من الشعراء لم يعرفها معرفة علمية أو غير علمية ، ولكنهم تصوروها هكذا ، أى كموسيقى متسامية حتى على الموسيقى ذاتها !

ولم يعد الشعر والأدب « فنا تشخيصيا » ، وتحولا إلى معنى رمزى أو مجرّد اشارات لمعانى خفية تعبد الغموض باعتباره معبرا عن االشاعر وكل ما هو بعيد عن الواقع .

وبعكس هذه الاتجاهات الغارقة فى الخيال ، أو ربما الوهم ، اتجهت القصة وهى من ثمار الكتابة النثرية التى ازدهرت ، واختارت معان غير شاعرية بالمعنى الأنف الذكر . حقا لقد اتبع بعض كتاب النثر نفس المثل التى اتبعها أقرانهم الشعراء ، فكانت كتابتهم قريبة من الشعر ، وكثيرا ما ينسبها الكتاب إلى الشعر ، إلا أن « القصة » بمعناها الصحيح قد اتجهت اتجاها مختلفا فعبرت عن التجارب الانسانية المتنوعة والمتعددة القريبة فى الأغلب من الواقع . وطرقت موضوعات مألوفة يعرفها الانسان الدارج . ولم تبتعد فى لغتها عن لغة الشارع ، ولم تختر كلمات شاعرية ، وتستبعد الكلمات المألوفة التى تعبر تعبيرا دقيقا عن الشخصيات التى ترسمها القصة . فهى لا تعرف الأساطير ، أو الشخصيات التى تحيا حياة أسطورية من ملوك وأمراء وحوريات ، وغير ذلك من الشخوص التى تحفل بها دواوين الشعراء . ان أبطالها هم أنت وأنا ، وموضوعاتها هى نفس الفضائح والشائعات التى تتردد فى جميع المحافل ، من أرقى القصور إلى أحقر الأكواخ . فاقتربت اقترابا مستحبا من الحياة ، بدلا من أن تتسامى تشبها بالموسيقى . فلا عجب إذا أقبل عليها الجميع . وكان هذا على حساب الشعر الذى يحتاج إلى مزاج خاص وإلى فراغ يسمح بالتوهان فى مغاليقه وفوازيره ، وسنرى عندما نتحدث عن السينما كيف قلدت الأفلام السينمائية القصة وتبنتها فحققت شعبية مماثلة ، وكان هذا على حساب الدراما التى انحازت دائما إلى جانب الشعر ، ولم تتخل عنه إلا فى مبتذلات سوقية اساءت غالبا إلى هذا الفن العريق .



الدراما (المسرح)

(١)

سنحاول فى هذا الفصل الربط بين معنى الدرامـا وبين مـا قدمنـاه من نظريات فى الاستاطيقا ، على غرار ما فعلناه عند كلامنا عن الفنون الأخرى كالموسيقى والفنون التشكيلية والأدب . فلابد أن نشعر باتصال هذه النظريات بعالم الدراما ، فقد وضعت لهذه الغاية ، ولم توضع لكى تكون مجرد نظريات تحلق بعيدا عن واقع التجربة الفنية . وهنا نصل إلى معيار هام . فكل نظرية استاطيقية تثبت جدواها عندما يكون لها صدى فى التجربة العملية ، أى أنها ليست مجرد نظريات محلقة فى الهواء .

والدراما فن يشتمل على جميع الفنون التى تحدثنا عنها ، فكلها ممثلة فيه . فهو فن للعين والأذن والعقل . فيه ناحية تشخيصية ، تمثل الواقع الخارجى ، وناحية تعبيرية ، أى لا تشخيصية . ويتضمن مشاهـد للفرجـة ، وكلمات للحوار قد يكـون لها طـابع شـاعرى أو مـوسيقى أو خطابى ، أو تعجبى ، أو بلاغى ، أو وصفى ، أو شاعرى غنائى (ليريكى) وهلم جرا . فهى تنبع من التجربة ، وتتأملها وتحلق بعيدا عنها . والدراما تشبه الصور الأخرى ، لأنها قد تعتمد على صور (تخييلات) images ونغمات تعبيرية . وتحافظ على كيانها فى الوقت نفسه . فهى فرع من الفن يفسر التجربة البشرية ، اعتمادا على الصور (التخييلات) والكلمات ، تمتزج فيها الناحيتان التشخيصية ، والتعبيرية .

فما هى الدراما ؟ . ثمة جوابان ، أحدهما يفهم بالرجوع إلى تاريخ هذه الكلمة ، والآخر لغوى نظرى ، والاثنـان متكامـلان . فالـدراما هى كـل التمثيليات التى عرفناها من أمثلة تاريخية عديدة ، وهى نوع من أنواع الفن استخلصناه من عدة ملامح صادفناها فى هذه التمثيليـات . وبالمعنى الأول سنصادف حشداً متنوعا من الأشكال ، لكل مزاياه ووظيفته التى تختلف من حضارة إلى أخرى ، وفى العصر الحديث ازداد الأمـر تعقيدا عنـدما اتجهت الدراما إلى المعانى النفسية الداخلية ، وبذلك تعارضت مع مفهـومها الأول الذى كان مرتبطا بالدين ، والعقـائد الجمـاعية . ومن النـاحية التـاريخية ، نستطيع أن نذكر أشهرها كالمأساة (التراجيـديا) الاغـريقية ، والتمثيليـات الدينية ، أو العقائدية للكنيسة فى العصور الوسـطى ، والدرامـا الاليزابثيـة (عصر الملكة اليـزابث فى انجلتـرا فى القـرن السـابـع عشـر) والتمثيليـات الكلاسيكية الفرنسية ، والكوميديات الأخلاقية أو السلوكية ، والكـوميديـا ديلارتى Commedia dell arte الايطالية أو الكوميـديا المـرتجلة ، والكوميـديا لارمويان Larmoyante (المبكية أو المدرة للدموع) التى تمزج فيهـا الكوميـديا بالمواقف الحزينة ، والتعبيرية والرومانتكية ، والرمزية ، ومن هذا التعدد يبين لنا كيف اختلفت الشعوب والافراد فى فهم ما تعرضه الدراما ، فهى قد تكون فى خدمة عقيدة ما وقد يقصد بها الاثارة ، أو عرض نماذج من الشخصيات والسلوكيات ، أو قد تعـرض لبعض المشاعـر الذاتيـة ، أو تمثل الفـانتازيـا أو القصص الخرافية ، أو التاريخ ، أو قـد تجمع بـين أكثر من خـاصة من الخصائص التى أشرنا إليها .

ومن الناحية الثانية ، أى الناحية النظرية ، نرى أن الدراما تعتمد على « الفعل » action أى الأحداث والمواقف ، التى يتخللها تـوتر ومبـاغتات ، وذروة . وينبغى أن ترسم الشخصيات بامانة وتعاطف . وينبغى أن يسمح موضوع الدراما ، بمواقف يعرض فيها الممثل قدراته ، وأن تشتمل على معنى محورى ، دينى أو أخلاقى أو عاطفى ، أو سيكلوجى يشد انتباه المتفرج ، أى عقله ووجدانه . وتنوعت صور الدراما لتحقيق هذه الغايات الكثيرة ، ومن حق المؤلف اختيـار ما ينـاسب احتياجـاته الفنيـة ، والاستاطيقيـة . فهناك

حالات تناسب الكوميديا ، وحالات أخرى تناسب المأساة . ولما كانت الغاية الاستاطيقية فى حالة وجود متلق متابع لأحداث التمثيلية ، هى تحقيق متعة للمتفرج ، أو ارتياح بتعبير أفضل ، فإن المؤلف مطالب باختيار المواقف التى تحقق استمرار انتباهه لمدة قد تزيد عن ثلاث ساعات ، لا يرضى المتفرج عنها إلا إذا شاهد قصة جيدة ، فيها شخصيات مرسومة بعناية ، واستطاع أن يتعاطف هو والأفراح والأتراح التى تمر بها هذه الشخصيات ، وأن يتقمص ما يدور فى وجدانها من مشاعر . وثمة متعة أخرى تتحقق من الأسلوب الأدبى لصاحب التمثيلية ، شعرا أو نثرا ، وما فيه من فصاحة وشاعرية ، ونكتة ، وملح وطرائف ، هذا بالإضافة إلى الديكور أو المناظر والاخراج ، أو القدرة على تجسيم التمثيلية المكتوبة ، والانبهار بشخصية الممثلين والممثلات ، وقد يكون لهم ولهن الصدارة ، عندما يتمتعون بشهرة جماهيرية واسعة ، ولربما استغلت سذاجة الجمهور وقدمت هذه العناصر فى أخط صورها ، أو اعتمدت العروض على فن الدعاية الخطير الأثر ، الذى يخلق من الفسيخ شربات كما نقول فى لغتنا العامة .

وقد استعملنا كلمة « درامى » فى غير عالم المسرح ، فى وصف الأحداث المثيرة فى الحياة ، ولوصف المواقف المباغته المقلقة والعنيفة ، أو كل ما يترتب عن توتر فى الحياة والطبيعة ، فالزلازل والعواصف والفيضانات ، وكل ما يعبر عن غضب الطبيعة كما نقول ، يوصف بالدرامى ، وكذلك الحوادث الإجرامية ، والموت المفاجىء والمناورات السياسية والمغامرات ، وما فيها من اخفاق وانتصار . وهكذا أصبح « الصراع » ، العامل المشترك فى كل هذه المواقف ، سمة غالبة على الدراما ، وما يتبعه من « مباغتة » و « توتر » . والحالات التى نتوقعها كمنظر سيارة منطلقة بقيادة سائق غشيم خالية من الصراع ، ومن ثم لا توصف بالدرامية .

وانتقلت هذه الصفة إلى الفنون الأخرى ايضا . فمنظر « العمارة » « المهيب » ، فى عصر الباروك أو التماثيل الرائعة لميكلانجلو ولوحات ديلاكروا الرسام الفرنسى توصف أيضا بالدرامية ، وكذلك فى الموسيقى : النقلات الحادة من نقيض إلى نقيضه ، وصراعات ما يدعى بقسم « الانماء »

اللحنى أو التفاعل اللحنى والذى تتشابك فيه الجمل الموسيقية على نحو شبيه بالصراع ، توصف أيضا « بالدرامية » .

وفى « الدراما » بمعناها الصحيح ، أى فى التمثيلية ، يتخذ شخوص الرواية قرارات لها عواقب تتعارض مع مصالح الاخرين ، ومن هنا تنشب الأزمات التى تؤلف عقدة التمثيلية plot بالانجليزية ، أو intrigueبالفرنسية .

وقد يدخل القدر أو الحظ كطرف آخر فى هذه الصراعات ، وبذلك تزداد احتداما . وكل هذه السمات نلاحظها فى الدراما على عهد الاغريق ، ومع هذا فان كلمة « دراما » لم تعن عند أرسطو أكثر من الشعر « الذى يحاكى » بتمثيل أو تشخيص الشخصيات كشىء حقيقى . ولكى يضمن الكاتب التأثير الدرامى الصحيح على النظارة ، فانه يركز المؤثرات effects أو « الافيه » ـ كما يقال فى سوق المسرح التجارى ـ بزيادة سرعة الأحداث . ويعتمد المسرح التجارى ، أو اللا أدبى ، على المثيرات الخارجية أو السطحية ، أما الدراما الأدبية فتستمد اثارتها من جدية موضوعها . ومن هنا تجىء أهمية « عقدة » التمثيلية ، وقد نبغ عباقرة المؤلفين الدراميين فى هذا المضمار .

وتوصف التمثيلية بالفشل إذا لم تعتمد على « عقدة » حقيقية حافلة بمواقف الصراع والتوتر والمفاجئة ، أو إذا عجزت عن تقديم العقدة بطريقة فعالة ، أى عن طريق الحوار الذى يكشف المآزق التى يتعرض لها أبطال التمثيلية ، والمواقف المتفجرة والعاصفة والنقلات البارعة من موقف لآخر .

ويعرف الدرامى المحنك كيفية التلاعب بمؤثراته الدرامية ، فلا يستخدمها كلها دفعة واحدة ، فعليه أن يحسن توزيعها على المواقف ، ولابد أن يعرف كيف يمهد لها بلحظات تراخ درامى تمهد تمهيدا مؤثرا للذروة حتى يشعر المتفرج بصدمة درامية توقظه ان كان نائما ، أو تدفعه إلى زيادة الانتباه لتتابع الأحداث . ولا يكفى هذا الاطار الدرامى وحده ، فينبغى أن تتضمن الدراما أفكارا ، ومعتقدات ، وفلسفات ، ومشاعر دينية ، وأحكاما أخلاقية . وتراعى هذه الناحية حتى فى الصور المبتذلة من الدراما ، أى فيما يدعى مثلا بالميلودراما التى تهدف الى تملق غرائز الجماهير وتعرف نقط ضعف

انفعالاتهم ومشاعرهم ، وكانت الكلمة فى الأصل تعنى الجمع بين اللحن والدراما : melos بمعنى نغمة أو لحن ، ودراما ، وتحولت إلى هذا النوع الذى طالما شاهدتموه فى الأفلام التى تسعى إلى احداث تأثير فورى لضمان تغطية تكاليف الفيلم الفادحة ، فكثيرا ما يكتب فى « أفيشات » الاعلانات تمثيلية تقدم صراعا بين الفضيلة والرذيلة ، أو بين المجرم والعدالة . ولذا يختار هذا الصنف من التمثيليات موضوعات مضمونة التأثير كالمغامرات والجرائم ، أو قد تعتمد على صراع رخيص مع الأقدار والمصادفة ، تجعلها جديرة باسم صدفة بنت صدفة .

أما كيف نفرق بين الرخيص والدسم ، أو الغث والسمين ، فامر ميسور . ففى التمثيليات الرخيصة لا نشاهد جديدا ، وكل ما هناك هو تكرار آلى لبعض مؤثرات ومواقف وصراعات أثبتت التجربة نجاحها فى الماضى ، أما الروايات والتمثيليات الجادة فانها تكشف كل مرة عن فكرة جديدة ومعنى لم يسبق طرقه .

« والفكرة » مسألة أساسية فى الدراما ، ومن ثم فان كثيرا من الكتاب قد اسمى « العقدة » « بالفكرة » ، أى جعل الكلمتين مترادفتين . فالأفعال التى نشاهدها لا تكتسب قيمتها من الفرجة عليها فحسب ، بل بما يكمن وراءها من معان . فنحن نصادف عشرات الأفعال يوميا ، ولكن النزر اليسير منها يصلح كفعل درامى . والفعل الدرامى هو الفعل الحافل بالعواقب ، أو المميز ، أو « ذى المغزى » بلغة أحد مفكرى الاستاطيقا . ولعلكم تذكرون ما قلناه عن الشكل ذى المغزى ، ويكون هذا الفعل الدرامى مشحونا بكل المعتقدات والمبادىء التى نحيا من أجلها ، وبطريقة فهمنا وتفسيرنا للتجارب التى تصادفنا . واختيار كلمة action للدراما لا يدل على الأحداث الروتينية الفارغة التى نحياها جميعا ، ولكنها تدل على الأحداث التى نشعر فيها بالتصادم مع القدر ، وما بعد ذلك من تحوير لمسار حياتنا .

ويرتبط بالقدر ما يسمى « بالمصير » destiny ، وهناك مصير غير قدرى ، (وعلى هذا فيجب عدم استخدام الكلمتين كمترادفتين) . كأن نقول « كان

مصير هذا الرجل أن يحيا حياة طويلة خالية من الأحداث فى قريته التى لم يغادرها منذ مولده حتى مماته » .

والمصير يتحور ويتبدل بفضل أفعال الشخصية الانسانية . فهناك اختلاف بين شخصية تواجه الموقف وتعرف أن لها مصيرا يجب أن تهتدى إليه ، وشخصية أخرى لعبة فى يد الأقدار لا تعرف مصيرها . والشخصية الأولى تصلح للدراما ، أما الشخصية الثانية فهى شخصية الانسان فى أحط صوره ، وغالبا ما يكون لدينا آلاف منها فى صورة متكررة ، نشعر بالملل إذا عرضت علينا مواقفها ومخازيها .

والمأساة أو التراجيديا تمثل الدراما فى قمتها ، لأن معانيها مركبة وعميقة ومتسامية ، ففيها نشعر بالغايات الالهية ، الخارجة عن ارادة الأنسان ، وبمعنى العدالة والنظام فى الكون ، وبمعتقداتنا فى الخير والشر ، وتتميز لحظات الكشف عن هذه المعانى السامية برهبتها وبتأثيرها الشعورى العارم . والطقوس الدينية أيضا حافلة بالمعانى الدرامية ، بل وهناك أحداث يومية درامية نتبينهافى بعض المحاكمات الجنائية الفذة ، وقد اعتمد عليها مؤلفون كثيرون فى التمثيليات الجادة والهازلة على السواء . ففى التمثيليات الجادة يكون أصل الصراع الدرامى ، هو صراع الانسان مع القانون بثغراته وتعميماته ، وعدم ملاءمته للتغيرات الكبيرة فى روح العصر ، وتوهم القاضى أن الحكم تبعا للقانون مرادف للعدالة ، وتنازل الملك عن عرشه موضوع درامى أيضا . وقد أدرك ذلك الشاعر الكبير شكسبير ، لأن الملكية أو النظام الملكى يتمتع بسلطان كبير ، له مظاهر دينية وسياسية واجتماعية ، وعندما يتخلى الملك عن عرشه تتزعزع قيم كثيرة تصلح كموضوع للدراما .

والحادثة فى ذاتها لا تعد درامية إلا إذا جرّت فى أذيالها صراعات عديدة بين الأفكار والمعتقدات تتمثل فى شخوص التمثيلية وموقف كل منهم من الخلفية الاجتماعية المحيطة بها . وقد يتعمد المؤلف المسرحى المبالغة فيحدث ما يسمى بالتأثير التياترى الذى يراه بعض النقاد من علامات المغالاة والتكلف ، عندما يخشى المؤلف الا تفهم الأفكار الكامنة وراء مسرحيته ، فيقدمها بطريقة سافرة ، بعيدة عن الفن ، قريبة من الموعظة ، فيختل بناء

المسرحية ، أو يقدمها كلها فى مقدمة عمله الفنى ، فيكشف أوراقه ، وتصبح متابعة المتفرجين لباقى المسرحية بلا فائدة بعد أن عرفوا كل ما تحمل من معتقدات وأفكار ، وينسى أن التشويق عنصر أساسى فى تقديم الأفكار ، وشد انتباه الجمهور . وعلى عكس هذا المثل يذكر مؤلف انجليزى مشهور « بيكوك » تمثيلية لألمانى يدعى « هوفمانستال » اسمها « المسرح العالمى الكبير » وتخيل أن الله قد وزع الأدوار على الأرواح التى على وشك دخول الحياة . وفى البداية كان المعنى مختبأ وشيئا فشيئا تنكشف الأفكار ، وعندما تنتهى يترك المؤلف بعض استفهامات تشغل المتفرجين وكأن المؤلف يطلب منهم مساعدته على حل المشكلات التى صادفته ، ورأى استشارة المتفرج فى أسلوب حلها ، وكأنه يدعو إلى الاستمرار فى جو الدراما حتى بعد أن انتهى من الفرجة عليها .

ويذكر مثلا آخر من أوبرا لفاجنر الذى كان عبقريا موسيقيا ، متمكنا فى الكتابة المسرحية ، واخراج أعماله الفنية ، فقد كان يقدم أفكاره من خلال أحداث المسرحية action والشخوص ، ونغماته الموسيقية ، وكل الحيل المسرحية . ولجأ إلى ما يدعى اللحن الرائد (اللايتموتيف) وهى نغمة تخصص لكل شخصية وتتغير وفقا للمناسبة التى تعرضها ويعمل منها نسيجا دراميا يربطه بالنص المسرحى والحركة المسرحية . وقد قلدت هذه الوسيلة فى السينما ، وأظنكم قد رأيتم فى بعض العروض نغمة معينة تتكرر على أنحاء مختلفة فتشعركم بأن شخصية ما على وشك الظهور ، أو على وشك التورط فى مأزق ، أو الوقوع فى صراع درامى ، وبذلك يتمكن من اشراك المتفرج فى الدراما ، وثمة حيل كثيرة يعرفها رجال المسرح مثل scene a faire والمشهد الكبير والآريا الكبيرة فى الأوبرا أو الأغنية الكبيرة ، ومشاهد المناقشات عند المؤلف المسرحى « ابسن » . ومشاهد المحاكمات التى تبدو أحيانا كأنها تمثيلية داخل التمثيلية ، كل هذه الوسائل طرائق ذكية لدفع المتفرج إلى الشعور بالجو الدرامى ، وادماجه فيه . وقد تنوعت حديثا وزادت بخاصة فى عالم الأوبرا حيث يعمد الموسيقى إلى ابراز ألحان معينة بمؤثرات موسيقية ، خاصة فى الذرى الموسيقية التى ترتفع فيها نبرة الدراما ، ويربط بين كلمات اللحن ،

وحركات الصعود اللحنى ، والامهال والاسراع ببراعة تحث المتفرج على الشعور بجوهر الدراما ، أى الصراع والتوتر . وقد تخفق هذه المحاولة وتبدو متكلفة حتى قيل فى وصف المشاهد المتكلفة أنها « أوبرائية » من باب الانتقاص منها ، أى أنها على درجة أكبر من التكلف تفوق الأعمال التى توصف « بالتياترية » وتعنى الأعمال التى تتملق غرائز المتفرج وتبالغ فى التأثير عليه وتحريك مشاعره .

(٢)

الدراما كما قلنا فن مركب لأنها تعتمد على اكثر من « وسيط » إذ يشارك فى انتاجها جملة أفراد : كاتب الدراما ، والممثل ، والمخرج ، ومصمم المناظر ، وواضع الموسيقى ، ومصمم الأزياء ، ومهندس الإضاءة وغيرهم . وحتى فى أبسط صورها فإنها ستعتمد على عنصرين أساسين هما الحوار الذى يضعه أديب ، وتجسيم هذا الحوار بوساطة الممثل ، هذا يجعل الدراما تنتمى إلى فرعين من فروع الفن على أقل تقدير هما الأدب وفن التمثيل[١]!

وفى الدراما يمثل الممثلون ويؤدون أدوارهم ، كأنه يجرى فى مكان محدد واحد . حتى الموضوعات الأسطورية أو روايات الخوارق فانها تمثل كأنها تجرى على أرض الواقع وبشخصيات انسانية . وتظهر أمام المتفرج فنا واحدا موحدا ، لا انفصال فيه بين وسيط وآخر .

والحوار يتخذ عدة صور ، اما للتخاطب أو التعبير عن انفعالات نفسية .- وكل قول يصدر من الممثل يكون مصحوبا بايماء gesture كتغيير فى تعبير الوجه ، أو تلويح باليدين ، أو بتحريك الأطراف والجسم . وهذه الحالة غير مقصورة على ما يجرى فوق المسرح ، لأننا حتى فى خطابتنا العادية فى المحافل

---

(١) فى حديث مع أديبنا الكبير توفيق الحكيم قال لى أنه مر بمرحلتين : فى المرحلة الأولى ، ألف تمثيليات تصلح للتمثيل ، ولكنها لا تنتمى إلى الأدب . ولما عاد من فرنسا فى أواخر العشرينات ، ودرس المسرح فى أسمى صوره ، اتجه إلى تأليف تمثيليات أدبية مختلفة عن الأنواع السائدة حين ذاك من هنا اتت صعوبة اخراجها وتذوقها .

العامة ، أو مواعظنا نستعمل اداتين : الصوت الذى ينقل المعانى وكل أنواع المشاعر المدعمة لأقوالنا التى تنعكس على هذا الصوت بالخفوت أو الارتفاع ، وبالتواصل أو التهدج ، والأداة الثانية تتمثل فيما يصحب صوتنا من ايماءات جسمانية باطرافنا أو بتقلصات عضلات الوجه . وتظهر هذه الظاهرة فى أجلى معانيها فى اضطراباتنا العاطفية ، وكثيرون يستطيعون معرفة ما يدور فى خلدنا من مجرد تعابير الوجه التى تغنى فى التمثيل الصامت عن الكلام المنطوق ، ومنذ أمد بعيد كان التمثيل يعنى بالتمرس فى الربط بين نبرات الصوت وحركات الوجه والأطراف . فهى لغة معبرة عن كل أعماقنا لأنها تفصح عما يجول فى صدورنا وأعماقنا .

ومن الامثلة المدعمة لذلك مشهد الافتتاح فى أنطونيو وكليوباتره لشكسبير الذى يبدأ بغليون وحديثه الغاضب عن موقف أنطونيو . والتقت مع نبرات صوته العنيف تعابير وجهه كنذير للمأساة التى يتوقع حدوثها بين كليوباتره وأنطونيو . وفى مقابل هذا الاستهلال الموفق ، ثمة حوارات لم توفق فى الافصاح عن غاية الكاتب الدرامية ، وقد ذكر بيكوك مؤلف الكتاب الذى أشرنا إليه إلى دراما الشاعر الإنجليزى « بايرون » : مانفريد ، فقد كان بايرون مترددا فى تسمية درامته إلى حد أنه وصفها بقصيدة على هيئة حوار أو ربما دراما ! وظن أن عدم صلاحيتها للتمثيل على المسرح ميزة . وهذا خطأ كثيرا ما يقع فيه الأدباء . لأن شرط الصلاحية للتمثيل هام وليس امرا ثانويا .

والظن بأن عقدة التمثيلية هى كل شىء خطأ أيضا ، لأن هذه العقدة لا قيمة لها إذا لم تترجم إلى لغة الحوار (الكلام زائد الايماء) . وهنا موضع الاختلاف بين الدراما وبين أشكال فنية أخرى تعتمد على مقومات مماثلة للدراما (الشخوص والمواقف والأحداث والأفعال والأزمات) ، يعنى الشعر السردى ، والقصة والفيلم . كما أن هناك أشكالا أخرى درامية الطابع ولكنها ليست دراما لأنها تعتمد على جانب واحد (من الكلام والايماء) ، كالباليه والأوبرا .

الشكل الدرامى فن « زمان » (وقد سبق أن بينا الاختلاف بين فنون المكان وفنون الزمان) أى تتابع فيه الأحداث والمواقف فى تعاقب زمنى ابتداء

من رفع الستار الى انزاله . ففيها أحداث سابقة ، وأحداث فى الحاضر وتساؤل عما يجرى فيها بعد ؟ والأحداث اما تمهد لتفجر أو تعقب على هذا التفجر ، وفى اهدأ لحظات الدراما يقوم المؤلف الدرامى بالتمهيد اعتمادا على السرد لعقدة التمثيلية للتخفيف من حيرة المتفرج ، بشرط ألا يخل بمبدأ المفاجأة والتشويق .

وننتقل بعد ذلك إلى دور الممثل ، وهو أخطر الأدوار حتى ظن بعض الممثلين أنهم الكل فى الكل ، ولم يعترفوا بباقى عناصر الدراما ، والممثل المقتدر البارع يستطيع تقمص دوره عندما يخلق وحدة من المعانى والكلمات والصمت والايماء تشعر المتفرج أن الممثل قد أخضع ذاته لغاية المؤلف الدرامى ، وكأن المؤلف قد الف هذا الدور له وحده . وفى الحق فان النص الدرامى الجيد هو الذى يفرض الطريقة المثلى لتمثيله ، وإذا شعر الممثل باعجابه بالنص فإنه يخدم النص باخلاص ، ويراه مناسبا لموهبته دون أن يغالى باضافات بهلوانية غالبا ما تفسد العرض المسرحى .

ومن الحق أيضا أن سلاحى الممثل الجيد (صوته وقدرته الايمائية) يستطاع استعمال كل منهما على حدة ، ففى بعض حالات لا يلزم الجمع بين هذين العنصرين . فقد يكفى التمثيل الصامت ، ولاسيما فى الهزليات ، أو عند تصوير مشاهد من الحياة اليومية . وقد عرفت هذه الأساليب فى مسرح الأغريق وروما .

ولربما تعذر للصوت الآدمى تحقيق الاستقلال عن الايماء ، ولكن علينا أن نذكر الدور الهائل الذى يتحقق فى التمثيل التعبيرى اعتمادا على نبرات صوت الممثل وقدرته على تنغيمه تبعا للمشاعر التى يسعى للتعبير عنها ، والعجز عن تحقيق ذلك يحدث أثرا مثيرا للسخرية . فتصوروا ممثلا ينطق بعض الفاظ هزلية بصوت حزين ، والعكس بالعكس . وفى الهزليات قد يكون هذا مباحا ، بشرط أن يتجاوب هذا العمل مع ما ينشده المؤلف الدرامى . وحتى فى حالات النص الركيك ، فاننا قد نحتمله إذا كان الممثل بارعا وله مخيلة فذة ، فانه بتمثيله ، أى صوته وايماءاته يستطيع استهواء المشاهدين ويعوضهم خيرا عن النص الهزيل .

وانتقل إلى الديكور أى المناظر . فلما كانت الدراما تصور شخوصا . فمن الطبيعى اذن أن تصور أيضا مأواهم وبيئتهم وأزياءهم التى قد لا تثير أى مشكلات إذا كانت عصرية ، أى كالتى نرتديها الآن . ولكنها تدرس بعناية مماثلة لدراسة المناظر « الديكور » إذا كانت تدور فى بيئة تاريخية أو ماقبل التاريخ ، أو حول موضوع أسطورى . والمناظر متأثرة إلى حد كبير بما تعلمته عن الفنون التشكيلية ، فهى قد تكون تشخيصية ، تمثل البيئة تمثيلا مباشرا ، وقد تكون تعبيرية لا تشخصية ، أى تعكس ما يدور فى خلد الممثلين ، ومن أمثلة هذا النوع الأخير مشهد البادية فى تمثيلية الملك لير لشكسبير . ففيها ربط بين مشهد البادية الجدباء الذى تجاوب على خير وجه والحالة النفسية الأليمة التى عاش فيها « لير » بعد فقدانه كل شىء ، وكأن الطبيعة قد تجاوبت معه فى هذا الحرمان . وعكست المشاهد أيضا بوحشتها ومظهرها العاصف غضب « لير » ومعاناته ، وعذاب ضميره . وفى مشاهد السحرة فى مسرحية شكسبير أيضا : « ما كبث » قد تكون المشاهد وحدها كافية لرواية الدراما كلها حتى دون استعانة بالكلمات . وفى « فاوست » لجوته الشاعر الألمانى ، يكفى النظر إلى مخدعه المصمم على الطراز القوطى ومحتوياته العتيقة لاطلاعنا على نفسية فاوست ، الذى كان يشعر أن أثاث غرفته متآمر ضده ، لزيادة حالة الكرب النفسى والشعور بالاحباط . ومن المستطاع تقسيم الديكور على وجه التقريب إلى نوعين : الأول واقعى يرمى إلى الاقتراب من محاكاة الواقع باسم الصدق الفنى . وقد تقدم هذا النوع تقدما كبيرا فى القرن الماضى بخاصة ، بعد أن ازداد اتساع خشبة المسرح ، بحيث تحتوى على مساحة كبيرة يضاف إليها بعدا داخليا معتمدا فى رسمه على لوحات من الخيش مرسومة بطريقة المنظور قد تمثل شارعا بأكمله أو ربما أطراف مدينة . وحتى يقتنع المتفرج يتضمن الديكور أبوابا حقيقية ونوافذ حقيقية مركب عليها زجاج حقيقى وتعلق نجفات حقيقية ، وبذلك يكتمل الايهام بالواقعية . والنوع الأخر اتجاه رمزى لا تشخيصى يعتمد على الألوان على نحو ما يحدث فى الفنون التشكيلية بعد معرفة دقيقة للتفاعل بين الأضواء الملونة ، والوان المنظر المسرحى ويربط المخرج بين هذه الألوان وبين أحداث الدراما بغير التزام بالألوان التى نراها فى الواقع . فقد يقدم أشجارا حمراء اللون ، أو زرقاء تبعا للمشهد ، وأحيانا

ينظر نظرة زخرفية ، وبخاصة فى العروض الاستعراضية ، فيحاول أن يربط بين أزياء الممثلين والراقصين وبين ما يحيط بهم ، وفى هذه الحالة قد يرتدى ممثل حذاء أحمر اللون وعلى الفور يقلده أحد المجذوبين من المتفرجين ويشترى حذاء مماثلا أحمر اللون يحضر به محاضرات كلية الأداب ، متوهما أن هذه هى آخر صيحة فى عالم الأحذية .

وقل نفس القول عن « الماكياج » الذى يدرس فى جملة عوامل : كشخصية الدور ، والتوافق مع الأحداث ، والانسجام مع الديكور الغام .

ولنتوسع الأن فى الكلام عن الواقعية فى المسرح باعتبارها فنا تشخيصيا ، أى يمثل البيئة الطبيعية تمثيلا أمينا . ويرى المنتقدون أن المسرح مرغم على عدم الالتزام بالواقعية . فالنص يفترض أنه يدور بين مجموعة من الممثلين قد لا يزيدون عن أربعة أو خمسة أفراد ، لا يغادرون المسرح ، ويشتركون فى محاورات طويلة ، قد تكون خطابية مختلفة تماما عن نبرتها فى الحياة . ويظن المتحمسون أن الاختلاف بين الواقع والمسرح ، هو مجرد انتزاع حائط أو جدار رابع يساعدنا على مشاهدة ما يجرى وراء الجدران ، ناهيك عن المبالغة فى الالقاء التى ورثها الممثلون من القرون الغابرة ، ويحاولون الآن التخلص منها بفضل الميكروفونات ، ولكن بلا طائل أو هيهات ، لأن الممثل يحاول تعويض صعوبة مشاهدة ايماءات وجهه المعبرة عن حالته النفسية ، ومن ثم يستعيض عن ذلك بتلوين نبرات صوته ، غلظة ونعومة ، وشدة ولينا . ويظن أصحاب الروايات والقصص أنهم تخلصوا من هذا النقص ، لأنهم أحرار غير مقيدين بمنظر واحد أو بزمان واحد ، لأنهم يستطيعون التنقل بين الأماكن والأزمنة بحرية تامة ، يفتقدها المؤلف المسرحى . ويستطيعون أيضا الاستغراق فى السرد ووصف المناظر الطبيعية والرجوع إلى الوراء فى التاريخ وفقا لمشيئتهم . أما « الدراما » فلها محور أساسى هو الممثل ، أو الشخوص التى تدور الأحداث حول ما بينها من تفاعل وعلاقات ، إلى جانب ما يضيفه المؤلف الدرامى من معتقداته الفلسفية والدينية والأخلاقية والانسانية والطبيعية . ولن ينجح المؤلف المسرحى إلا إذا شعر بتعاطف مع كل شخوصه ، أى شعر بانتمائه الكامل إلى البشرية . بالاضافة إلى تصوره طبيعة الصراع الآدمى ،

ورؤ ياه الدرامية للحياة التى لها القدح المعلى ، وتُعد أهم بكثير من معتقداته الفلسفية أو الأخلاقية ، ولذا فشلت المسرحيات التى ركزت على هذه الناحية الأخيرة ، ونست أصل الدراما ، وتصورت المؤلف الدرامى مصلحا اجتماعيا ، لا يهمه التركيب الدرامى لتمثيلياته بقدر اهتمامه بالغاية الأخلاقية التى يسعى لتحقيقها ، ومن ثم فاننا نسمع عن مؤلفين من هذا النوع ، لهم آراء أجتماعية وسياسية واقتصادية عظيمة ، ولكن مسرحياتهم لم تعمر طويلا لافتقارها الى العمود الفقرى للدراما ، ومن أمثلة هذا النوع جورج برنارد شو ، الانجليزى أو الايرلاندى ، وجان بول سارتر ، ولا يكفى أن يتمتع المؤلف المسرحى بالقدرة على التعاطف مع شخوصه ، وتصور ما يجول فى خاطرها . فيلزم أيضا أن يتمتع المتفرج بنفس القدر من التعاطف . فاذا أنت لم تحس احساسا نفسيا صحيحا بطبيعة الشخصيات الشريرة ، مثل ياجو الحقود فى عطيل لشكسبير ، فانك لن تستمتع استمتاعا حقيقيا بالدراما كما كتبها شكسبير .

والمؤلف المسرحى لا يعلن عن ذاته اعلانا مباشرا كما يفعل صاحب القصة أو الرواية . فهو يختفى اختفاء متقنا وراء شخوصه ، وقد يوزع صفاته وخصاله عليهم جميعا . فترى جزءا منه فى بطل القصة ، وأحيانا بطلتها ، وربما رأيناه مختفيا وراء أصغر الأدوار واتفهها . ولعل شهرة المؤلف الألمانى « بريخت » إنما ترجع إلى موهبته الدرامية فى تصوير أنماط من الشخصيات الدارجة فى بساطة وتعاطف انسانى ، فى صور متنوعة ، تدل على اتساع خياله وقوة حدسه وشعوره بالآخرين . فهو لا يقسم الناس إلى أخيار وأشرار ، ولكنه يرى كل خير مختلط بجانب شرير ، وكل شر لا يخلو من جانب خير نستطيع أن ندعمه حتى يتغلب على جانب الشر ، ومن أفضل الأمثلة التى أعيها فى هذا الشأن ، قصة اللص والكلاب لنجيب محفوظ . وقد استشهدت بها رغم انتمائها لعالم القصة ، لعظم دلالتها على هذا المعنى .

فكاتب الدراما يؤمن بالتعايش السلمى بين جميع الأفراد ، وبأن الصراع بين شخوصه أمر طبيعى لا غبار عليه . ولكل الحق فى البقاء والوجود . لهذا كان **الدور الأول للدراما اجتماعيا وتشخيصيا بالمعنى المفهوم** ، ويدور حول

الانسان . ومع هذا فلا يرفض الدرامى المجيد أن يختار موضوعات أخرى كعلاقة الفرد بالله ، أو الكون ، أو الطبيعة ، رغم ذاتية هذه المسائل ، وصعوبة تقديمها على المسرح ، وبخاصة إذا اعتمدت على بطل واحد أو بطلين ، وهذا النوع قديم عرف فى الروايات الصوفية ، والتوراوية ، وروايات المعجزات ، وقد تطور هذا النوع فى القرن العشرين إلى ما يدعى بالمسرحية النفسية ، ولا سيما بعد أن تقدم علم النفس ، ونشر فكرة اللاشعور .

ومن أشهر أعلامه الايطالى بيرانديللو ، والسويدى سترندبرج ، والرومانى انسكو ، والسويسرى ديرنمات ، ولعله الآن هو الأغلب فى الانتاج المسرحى الحديث . وقد تمخض هذا التحول عن نوع مسرحى جديد ، يدور حول اكتشاف النفس . وشخوص هذه الروايات شبه منطويين أو متقوقعين ، لا يشعرون بما يحدث خارج نفوسهم . ولا تجاوب البته بين الظروف التى يحيون فيها ، وبين رغباتهم الكامنة ، فكل ما يشغلهم هو أنفسهم . ومن هنا تحولت هذه الروايات إلى ما يشبه جلسات التحليل النفسى فيها كثير من الغموض ، والرموز الشبيهة برموز الأحلام . وحتى أسماء هذه التمثيليات بغرابتها مثل la machine infernale - ombre du mal - la mangeur de reve .

وتبتعد مثل هذه الأدوار عن المسرحيات الاجتماعية الانسانية التى تحتاج إلى معالجة أو تناول واقعى ، وعند اجراء « الديكور » يلزم أن يكون الرسام ملما بما جرى فى المدارس التصويرية الحديثة من سيريالية وتكعيبية وتعبيرية ، لأنه هنا سيرسم لوحات لا تشخيصية قريبة من التجريد . ويلزم أيضا أن يلم مهندس الاضاءة بالأجواء النفسية العجيبة التى تسكن نفوس شخوصه ، وكأنه يراها بأشعة أكس ، أو بأى جهاز من الأجهزة الاليكترونية الحديثة ، ومؤلف الموسيقى أيضا يجب أن ينتبه إلى ذلك ، فنتيجة لذلك كانت أمثلة هذا النوع نماذج ممتازة لوحدة الفنون . ففى الروايات التى كتبها كوكتو ، بطريقة سيريالية ، كان بيكاسو هو الذى يرسم الديكور كما يقوم سترافنسكى بوضع الموسيقى ، ودياجيليف مصمم الرقصات الروسى بوضع تصميم الرقصات عندما يتخلل العرض « باليه » . وأحيانا يتمادى مؤلفو هذا النوع من

المسرحيات فى الغموض ، والابتعاد عن الواقع ، إلى حد يخرج أعمالهم عن المفهوم الأصلى للدراما ، وينسون أن لديهم مشاهدين يلزم أن يعرفوا ما يجرى على المسرح ، وكان من الضرورى أن لا يكون المؤلف المسرحى أنانيا إلى حد تناسى جمهوره وتقديم تجارب قلما جربها عاقل .

---

(٣)

تتميز الدراما بأنها فن جماعى واجتماعى . فهى تعتمد فى تنفيذها على جهود جملة أفراد يتذوقونها فى جلسات جماعية . فلم يعرف التاريخ دراما ألفت لكى يشاهدها فرد واحد ، أو لكى يشاهدها الأفراد منفردين . ومن عشق المسرح من الممثلين أو المخرجين ، قد شعر بلذة الوقوف على خشبته ، أو هذا على الأقل ما يقولونه عندما نسألهم عن سر عشقهم للمسرح . ولكن الحقيقة شيء أكبر من ذلك . فالممثل يشعر بأنه قد خلق وحدة بين متفرجيه الذين ينتمون إلى أعمار مختلفة وأوساط اجتماعية مختلفة ، وهذه مهمة قد يفشل فى تحقيقها أعظم الزعماء السياسيين ، ولعلها تحققت فى الحشود الدينية فقط ، وفى مراسم العبادة وحدها . نخرج من هذه المقدمة إلى القول بأن قيمة الدراما لا تقاس ببلاغتها على الورق ، ولكنها تقاس بمدى تأثيرها على الجماهير . ولعل ما عاش من أعمال درامية فى تاريخ الفن ، هو ما استطاع تحريك المشاهدين ، أو ما صلح للتجسيم على المسرح ، ولا سيما بعد أن ارتقى فى هذا القرن فن الاخراج المسرحى ، وأصبحنا قادرين على تجسيد ما وصف فى أحقاب قديمة بأنه مستحيل ، أو غير قابل للتمثيل ، أو لا يناسب الجماهير . ومن ثم فمن الصعب أن نتوقع خلود الأعمال التى لا تحرك مشاعر الجماهير ، أو التى تعالت وظنت أن الغموض والحذلقة والاغراق فى التباعد عن مستوى الأفراد العاديين يحقق الخلود فى الفن ، فلا مسرحية تكتب للأجيال القادمة . ان هذا القول قد يصح عن أنواع أخرى من الفنون كبعض مقطوعات الموسيقى أو التصوير أو ربما الشعر . أما المسرح فله وضع مختلف . ان كل عمل يفشل فيه دليل على قصور ما ، اما فى النص ، أو الاخراج أو التمثيل .

لم أقصد بكلامى الدفاع عن الجماهير ، أو القول بأن الجماهير دائما على حق ، فهذا الكلام يناسب التجارة والاقتصاد ، ويناسب بالتبعية المسرح التجارى ، الذى يتوخى الربح فقط . فللجمهور نزواته وحماقاته . فهو قد يغرم بمناظر الوحشية ، والمصائب ، والمواكب والاستعراضات الفارغة ، ومشاهد الغزل والاباحية ، التى قد تصل إلى مستوى الدعارة ، وقد استغلت هذه العيوب إلى أقصى حد . ولكن علاج كل هذه الآفات لن يتحقق إلا عن طريق المسرح أيضا .

وربما كان هناك عيب شديد عند الجمهور ، وهو رضاؤه عن بعض الشخصيات النمطية ، ومن ثم فانه لا يقبل قيام الممثل بدور بعيد عن الدور ، الذى ارتضاه له الجمهور . ولا مانع عنده أن يتجمد الممثل ويكرر نفسه ، ومن هنا كان الجمهور سببا أساسيا فى عدم تطور المسرح قرونا طويلة ، وإلى تصوره أن المسرح ينقسم إلى أنواع محددة يجب أن يلتزم الكاتب بأصولها وقواعدها ، فالتراجيديا مأساة ، وكل من يبتعد عن جو المأساة يعد مارقا ، و« الفارص » أو المهزلة يجب أن تضحك المتفرجين حتى يموتوا من الضحك ، كما نقول .

وكان هذا التقسيم أهم شىء مصطنع أصيبت به الدراما ، فالحياة التى تحاول الدراما مسايرتها لا تنقسم إلى هذه الأقسام . فلا مأساة خالصة ، لا تشوبها بعض المضحكات ، ولا ضحك لا ينقلب إلى غم ، ولعل شكسبير كان سابقا لعصره عندما لم يقتنع بوجود أقسام مطلقة للدراما ، فهو لا يؤلف « تراجيديا » خالية من بعض عناصر الفكاهة ، وكوميديا قد تظهر على أكثر من وجه ، ففيها جانب ساخر ، وفيها نقد اجتماعى عنيف ، وفيها تحذير من سخف الاستهتار بالحياة ، والاندفاع وراء اللذة ، والمجون ، ومع هذا وما دامت الأسماء التى أطلقت على أقسام الدراما قد عاشت طوال هذه السنين ، فلا مانع من استمرار اتباعها على شريطة إلا نتصورها فى صورتها المطلقة القديمة ، التى ورثناها عن نظريات كبار المفكرين ، ولو أن المؤلفين الدراميين المحدثين غالبا مايبتعدون عن استعمال هذه المصطلحات .

فكلمة تراجيديا أو كوميديا تقبل التعبير عن مفهوم كل عصر لهما . ولقد كان لتعبير هذين النوعين عن مزاجين مختلفين عند الجماهير أثره فى بقاء فاعلية هذين المصطلحين . فالجمهور ينقسم بوجه عام إلى جمهور تغلب عليه الرغبة فى مشاهدة التراجيديا ، وجمهور آخر يكره المآسى ، ويرى أن ما لديه منها يكفيه . ولا داعى لأن يضيف إلى رصيده مآسى الأخرين . وقد يغلب الاعجاب بالنوع الأخير فى أيام المآسى التى تعانى منها الشعوب كالحروب والأزمات الاقتصادية ، عندما تنتشر النكات بين الناس ، وتضرب الكوميديا على الوتر الحساس .

ولنتحدث باختصار عما يشعر به الجمهور خلال هذين النوعين . ففى التراجيديا تتجاوب مشاعرنا مع عقدة التمثيلية ، وما تعالجه من مشكلات سلوكية عن علاقة الأفراد بعضهم ببعض ، والعواطف الانسانية وتقلبها ، وغدر الحياة ، وتوترها ، وصعوبة التنبؤ بما ترسمه الأقدار ، وتوقع المصائب والنكبات فى كل آن ، والموت الذى لا يرحم ، ولعله السبب الأكبر فى قلق البشرية ومخاوفها ، وربما فجورها ، وتمردها ، ومن هنا نتأثر بالمأساة ونراها أقرب إلى حقائق الحياة أكثر من غيرها من أشكال المسرح .

وتتجاوب الكوميديا مع ملكات نفسية أخرى . فهى تتصور جميع المآسى مؤقتة ، ويعتبر مؤلف الكوميديا نفسه أبعد نظرا من مؤلف المأساة ، الذى ينظر نظرة سوداوية إلى الحياة ، ويزن الأمور بموازين أكبر من حقيقتها ، فيزيد الطين بلة ، عندما يخلق جمهورا متشائما مثله لا يرى الجوانب المشرقة ويتصور الحياة كرب فى كرب . ولعل الفيلسوف الألمانى شوبنهاور قد عبر عن هذا المعنى تعبيرا موفقا عندما قال أن الحياة تبدو كوميدية ، إذا رأيناها كشريط سينمائى متواصل (وكلمة شريط سينمائى من عندى لأن شوبنهاور لم يشهد السينما) . وتبدو كمأساة إذا رأيناها كلقطات ثابتة . فمثلا عندما أرى منظر مريض يتوجع من الألم ، أو أرى دماءه تنزف ، فأننى أتوجع وارثى لحاله ، ولكننى إذا ربطت هذه المأساة بما سبقها من أحداث ، أو بما يعقبها من أحداث فاننى ربما لا أشعر الشعور نفسه . ولعله يتوجع لأنه أفرط فى الأكل ، أو أكل أكلة محرمة عليه ، أو سرق هذه الأكلة ، واتضح أنها مسمومة . ولهذا عليكم ألا تندهشوا إذا

رأيتم أولئك الذين يرون الحياة كشريط سينمائى ، ولا يرونها كلقطات منفصلة لا يتأثرون كثيرا بمآسى الناس . فالقضاة الذين قرءوا الملف الكامل للمجرمين لاينخدعون بدموعهم ، أو دموع أقاربهم الحاضرين فى المحكمة ، والجراحون والأطباء أيضا لا يتأثرون بشكايات مرضاهم ، وبخاصة إذا عرفوا تفاصيل كثيرة عن حياتهم ، وما يدمنون من عادات سيئة ، أو يتبعون من سلوك تافه جعل حياتهم بلا قيمة ، ولن تتأثر البشرية كثيرا بغيابهم عن الحياة .

وننتقل إلى مسألة أخرى ، هى القواعد المتبعة فى المسرح . فلقد أدى استقرار الأشكال المسرحية الآنفة الذكر أمدا طويلا إلى اتباع قواعد وأصول ، لم تتزعزع قيمتها الا فى القرن الماضى . وقد درسنا عن المسرح الاغريقى ونظريات أرسطو فكرة « الوحدات الثلاث » . واعتاد اليونانيون تضمين المشاهد الافتتاحية عرضا لعقدة التمثيلية ، تتبعها زيادة مضاعفات هذه العقدة ، إلى أن تصل إلى الذروة . ومن المستصوب أن تجىء بعد منتصف الخط الدرامى بقليل ، أى فى نهاية الفصل الثالث ، إذا كانت الدراما مؤلفة من خمسة فصول أو قرب نهاية الفصل الثانى ، إذا كانت تتألف من ثلاثة فصول . ولقد أدى مبدأ الوحدات الثلاث دوره ، وناسب شكل المسرحية ، وساعد على تقديم موضوعات درامية توحى بصدقها واقناعها رغم مافيها من ايهام ضرورى فى كل دراما ، كما ساعد على زيادة تركيز الشكل الدرامى وحبكته ، بتجنب الفقرات السردية التى قد تخل بالتواصل وتقلل من الفاعلية الدرامية .

ولكن فى القرن السابع عشر فى فرنسا خضعت هذه القاعدة المفيدة لبعض ضغوط اجتماعية استبدادية ، حولتها إلى قيود ، وزادتها سخافات ، أثرت بغير شك على حرية الفنان ، وتمسح المفكرون بالعقل والطبيعة وادعوا أن الفنان مرغم على الالتزام الحرفى بهذه القواعد واضطهدت الأكاديمية الفرنسية كل من حاد عنها . واعتقد المدافعون أن الفن كالعلم والرياضيات يجب أن يتبع قواعد محددة ، حتى يضمن تحقيق العالمية التى ينشدها الفنانون جميعا . وتعرض « الخيال » ـ وقد عرفنا دوره العظيم فى ابداع الفن ـ للعقم ،

والتعليق . إذ لا يستطاع تشبيه الفن بالعلم ، فاذا كان تقييد الخيال قد أفاد العلم ، فان الأمر يختلف فى حالة الفن ، لأن الخيال روحه ، وبغيره لن يكون هناك فن ، أو خلق فنى على الاطلاق . أقول هذا الكلام فى معرض كلامى عن الدراما ، وان كان ما أقوله ينطبق بالمثل على باقى الفنون ، ولربما كان دور تقييد الخيال واضحا فى الدراما بوجه خاص . فباعتبارها فنا جماعيا ، شديد الارتباط بالأخلاق ، وبالسياسة بالتبعية ، تركزت عليه أنظار المصلحين ، وأدعياء الأصلاح ، ومن يعملون فى خدمة السلطات الحاكمة ، وكانت الشروط التى وضعوها تتخفى وراء الاستاطيقا ، ولكنها فى الحق كانت تخدم السلطان المطلق للملك لويس الرابع عشر (الملك الشمس) كما كانوا يسمونه . وفى مجال الدراما ، ظهرت بعض سخافات ، كاعتقادهم أن التراجيديا تخص النبلاء والملوك لا غير ، أما الكوميديا فتختص بالدهماء ، وعلى هذا فمن المحظور ادخال أى شخصية عامية فى التراجيديا أو اقحام شخصية سامية فى الكوميديا . والألفاظ المستعملة فى التراجيديا تختلف أيضا عن الفاظ الكوميديا . ووضعت قائمة بالألفاظ المحظورة فى الحالتين .

واختلف تجاوب الكتاب مع هذه القواعد ، فرضى عنها بعض الهلوعين الذين آثروا السلامة والأمان ، خوفا من بطش الحكام ، وذيولهم من المستبدين الذين وضعوا أقسى التشريعات . وفى انجلترا التى كانت متأثرة أيضا بهذه الحالة المتزمتة نرى شاعرا يقول هذه الأبيات ؛

Be not the First by whom the new are tried, Nor yet the last to lay the old aside

وترجمتها : لا تكن الأول الـذى يجـرب فيـه كـل جـديـد

ولا تـكن آخـر مـن يـطرح البـاليـات جـانبـا

وضاق حتى الشعراء المؤمنون بالقواعد بهذه القيود الصارمة حتى رأينا الشاعر الفرنسى « كورنى » يضطر إلى الاستقالة من الأكاديمية الفرنسية التى اشتهرت باستبداها وتعنتها فى تطبيق القواعد ، ومؤاخذة كل من يحيد عنها . ولم تتساهل الأكاديمية مع الأديب الفرنسى لافونتين ، الا لأنها عطفت عليه ، ووصفته بأنه غر لا يستحق المؤاخذة ! ولجأ أخرون إلى السخرية من هذه القواعد بطريقة تحتية . فموليير رسم بعض شخصياته لهذه الغاية .

ولا جدال أن القواعد ضرورة لا غنى عنها أو كما قال شاعر انجليزى آخر استشهد به :

Men must have bounds how farre to walk, for we are made farre worst by lawiss liberty

« يلزم وجود حدود ترسم للناس إلى أى حد يسيرون
فاذا تحررنا من كل قانون ، زادت حالتنا سوءا »

فما دام المسرح فى خدمة الشعب ، وما دام يحاول ارضاء الذوق العام فانه مضطر على أقل تقدير إلى احترام مجتمعه وعاداته وتقاليده . وهذه بديهة لاشك فيها . والقواعد تخدم أيضا الفنان فى بداية طريقه . وإذا استطاع بعد ذلك أن يطرحها جانبا ويأتى بقواعد جديدة ، فإنه سيساعد على تطور الفن وزيادة ثرائه .

على أن هناك من يتشككون فى أن هذه القواعد قد ساعدت على وحدة المجتمع وجمهور المتذوقين . وقد شبَّهوا المجتمعات التى تتصور وجود ذوق واحد يجمع بين الناس ، بعائلة مفككة تعيش تحت سقف واحد ، ويتصور المشاهد السطحى ، أن هناك وفاقا وانسجاما بين أفرادها ، وآه لو علم الحقيقة !

وقد أدى هذا التزمت الكبير إلى حدوث تمرد عام فى عالم الفن شاركت فيه جميع الفنون فيما سمى بالثورة الرومانتيكية ، التى دعت إلى حرية الفنان ، وإلى اعتباره عبقرية فوق القانون ! وهذه مبالغة تدل على أن التطرف يولد التطرف . وقيل أن الفنان هو الذى يصنع قواعد نفسه وأشكاله الفنية ، والقواعد لا تفرض ، فمن حق الفنان أن يختارها إذا شاء . وبعض هذه الأفكار منطقى وساعد على تحرر الفن ، وتقدمه . ولكن الاسراف فيه ، قد أنتج فنا ومسرحيات هزيلة مفككة لأن المسرح بالذات لا يستطيع أن يحيا فى فوضى ، وبخاصة فى جانبه التقنى الذى يحتاج إلى دراية كبيرة بجملة فنون وتقنيات وثيقة الصلة بما يجرى فيه من عمليات معقدة . ولذا لم تعش جملة مسرحيات رومانتكية ظهرت مهوشة وخالية من الحبكة ، فأثبتت أن القواعد ليست شرا دائما ، بل هى ضرورة لكل من لا يعرف كيف يصنع قواعد بدلا من القواعد المتفق عليها .

والظن بأن هناك قواعد تستطيع أن تحيا إلى الأبد وهم كبير ، فالمسرح أيام اليونان غيره فى أيامنا ، وحتى عندما نعيد تمثيل هذه الدرامات فاننا نقـدمها بطريقة بعيدة الاختلاف من ناحية الإخراج والإلقاء . . . الخ . فلنتبع اذن القواعد إلى أن تثبت عدم جدواها أو خطاها ، أو إذا استنفدت أغراضها فهى ككل كائن حى يصاب بالوهن ويتعرض لنكسات قد تقضى عليه .

وبذلك ينتهى كلامنا عن الدراما ، وننتقل إلى الكلام عن السينما أو ربما عرجنا على الدراما ، فى معرض المقارنة بينها وبين السينما .



١٣ الفوتوغرافيا والسينما

نبتعد فى هذا الفصل عن التصنيف التقليدى للفنون الذى يستبعد السينما وكل الفنون المعتمدة على التكنولوجية الحديثة ، ويراهـا أبناء أو بنـات غير شرعية للفن ، تنسب سفاحا إليه . وإذا كانت هناك بعض أعمال سينمائية ، لا تحقق الانتماء إلى الفن ، فان هذا لا يمنع وجود أعمال كثيرة مشرقة ، أبدعها فنانون لاشك فى قدرتهم الفنية .

والسينـما قامت عـلى أكتاف رجـال المسـرح ، من مخـرجـين وممثلين ، واعتمدت فى بدايتها على قصص ناجحة مسرحيا ، ثم تمردت على المسـرح وأبتكرت أساليب جديدة لم يعـرفها المسـرح ، فأتهمت بـالعقوق ، والفيلم السينمائى يتكلف أرقاما خرافية ، لتمويله ، ومن ثم فان معظم الأفلام تبدأ من الموازنة المقدرة لانتاجها ، وللدعاية لها ، فهى تتكلف أحيانا مـا يساوى

موازنة بعض الدول ، ومثلها الأعلى هو ملاءمة جميع الأذواق والأسواق . وبعد أن راجت وحققت أرباحا خرافية انتقلت العدوى إلى فن المسرح ، الذى درس تقنياتها المستحدثة ، وبراعتها الاقتصادية ، وحاول الاقتداء بها ، حتى فى النواحى الغثة ، وبذلك ظهرت مسرحيات سوقية يمكن مقارنتها بالأفلام السوقية ، فهى أيضا تتكلف الملايين ، وتدرس قبل انتاجها دراسة « جدوى » ككل مشروع استثمارى أو تجارى . هذه مقدمة . ولكن لنبدأ الكلام بالفوتوغرافيا فهى الأصل الحقيقى للسينما ، وليس المسرح أو القصة كما يشار خطا فى بعض الدراسات المتحيزة .

هلل الناس عندما ظهرت الفوتوغرافيا لأنها استطاعت نقل الطبيعة بأمانة فائقة . فقال عنها العلماء والفنانون عند ظهورها أنها تحقق « دقة رياضية » هائلة ، وتنقل ما ظهر فى الأشياء ، وما خفى ، وبذلك ستعود بالنفع على العلم والفن على السواء ، والمتحمسون من الفنانين للفوتوغرافيا كانوا من انصار الواقعية فى الفن ، وان كانوا قد اساءوا إلى هذا الفن عندما نسوا حرية الفنان فى تشكيل مادته الفنية ، أو بناء عمله الفنى على أساس رؤ ياه الفنية ، وغلب طابع العلم الكثير من الأحكام التى تحمست للفوتوغرافيا عند ظهورها حتى رأينا العالم الشهير داروين يقول فى (١٨٧٢) أنه يفضل الفوتوغرافيا على اللوحات المرسومة ، لأنه يرى الحقيقة أجدر بالاحتفاء من الجمال . وبوسعنا الاعتماد على الصور الفوتواغرافية للاحاطة بأكثر التعابير عرضية ودقة . على أن اراء الواقعيين من فنانين[1] وعلماء قد قوبلت باعتراض شديد حتى عند الفوتوغرافيين أنفسهم الذين اعتبروا أنفسهم قادرين على اعادة تشكيل الطبيعة والواقع ، وليس مجرد نقله بأمانة ، ومن ثم حاكوا « التصوير التقليدى » ورأينا مصورا فوتوغرافيا يدعى آدم سالومون يقدم لوحات قريبة الشبه فى توزيع اضائتها بصور رمبرانت . وبناء على طلب الزبائن بالغ المصورون

(١) عندما سئل بيكاسو عن رأيه فى الفوتوغرافيا قال عندما تدرك ما عبرت عنه باستعمال الفوتوغرافيا ، ستعرف كل الأشياء التى لا يصح أن يتناولها فن التصوير . فهل هناك ما يدعو إلى تناول الفنان لموضوعات تطلعنا عدسات الكاميرا على كل دقائقها فى وضوح ؟ إن هذا يبدو سخيفا . فلقد بلغت الفوتوغرافيا شأوا كبيرا فى التقدم حررنا وحرر التصوير من الخضوع للأدب والحكايات ، بل ومن ضرورة الإلتزام بموضوع محدد . . . وعلى المصورين أن يستفيدوا من هذه الحرية المكتسبة حديثا لكى يتفرغوا لأشياء أهم .

الفـوتوغـرافيون فى تقـديم صور فـوتوغـرافية رومـانتكية ، تهـز المشاعـر فى موضوعها ، وألوانها ، واستجابتها للغرائز البعيدة عن الفن .

وهكذا صححت الفوتوغرافيا أراء المفكرين ، فقالوا أنها مصدر روحى للفنانين المصورين . فهى بمثابة « قاموس » للطبيعة ، يستطيع الفنـانون أن يرجعوا إليه ، لكى تعرفهم بما خفى عليهم من أسرارها . ومن ناحية أخرى قالوا أن الفوتوغرافيا تفيد الفنان مثل الأدب والتصوير إذا استطاع استغلال إمكاناتها فى خدمة قريحته الفنية ، وإذا لم يعتقد أنها ستشل هذه القريحة وتنتج آليا وفقا لمشيئتها ، وتحقق ذلك فى صور عديدة التقطت من زوايا لا تخطر على البال أو فى الجمع بين ظواهر لم ترى من قبل مجتمعة على هذا النحو ، بالاضافة إلى الصور المأخوذة بكاميـرات ذات سرعـة فائقـة ، أو الكاميـرات المصغرة والمكبرة لابعاد كبيرة ، وبذلك أعترف بها فى الفن ، بل وقامت بالتأثير عليه ، منذ بداية هذا القرن ، فالهمت الفنانين حتى من أنصار الفن التجريـدى ، وأطلعتهم على خصائص فى الموضوعات بعيدة عن المرئيات الظاهرية . ومن الأسماء الرائدة فى هذا المضمار المجرى موهولى ناجى الذى رأى الفوتوغرافيا اداة مثالية للتعبير عن الرؤ ى ، واستعمل المادة الحساسة للأفلام فى تسجيل موضوعات مختارة بعناية ، بحيث تبرز توزيع الاضاءة عـلى نحو فنى بـديع باستعمال اللونين الأبيض والأسود فقط ، وبذلك أنتج صورا مجردة بدلا من الصور التسجيلية ، التى رآها غير جديرة بـالانتساب للفن ، وهكـذا أثبت هؤلاء الروادالعظام أن استعمال اداة آلية مثل الفوتوغرافيا لا تحول دون انتاج فن حقيقى . والعبرة تكمن فى أسلوب استعمال هذه الآلة وتوجيهها الوجهة الصحيحة . وحتى إذا حاول المصور الفوتوغرافى تصوير « بورتريه » فانه قادر على إنطاق الصورة الفوتوغرافية بالمعانى التى تجول بخاطره وفى أعماقه . فهو يلتقط الصـورة فى اللحظات التى يـراها معبـرة أعظم تعبـير عن خصائص الشخصية المصورة . ويختار زوايا التصوير لا من وجهة نظر جمالية فحسب ، ولكن من ناحية قـدرتها عـلى التعبير عن خصـائص الشخصية ، ومـلامحها المميزة ، ولا أطيل فى هذا الشأن ، وأمامكم معارض الصور الفوتـوغرافيـة حافلة باشياء كثيرة لم يعرفها فن التصوير فى قرونه الطويلة ، وأنتقل الآن إلى الكلام عن فن السينما ، الذى استفاد من كل الخبرات التى حصل عليها فن

الفوتوغرافيا ، وزاد عليها فن تصوير اللقطات المتحركة ، الذى تقدم بمرور الزمن . وما زالت الاختراعات تظهر فى كل آن ، وتزداد الكاميرات دقة وصغرا فى الحجم ، وقدرة على التصوير فى مختلف الأجواء ، ودون خضوع لمؤثرات الضوء والظلمة . كما ازدادت سرعة ، وأصبح المصور قادرا على توجيهها وفق مشيئته . ولن نبحث فى هذا المقام سوى الأفلام الفنية ، التى قل انتاجها بالمقارنة بالأفلام السوقية ، التى يصح اعتبارها صناعة أكثر منها فنا . وفى بعض البلدان يقولون أن السينما هى الصناعة الثانية أو الثالثة فى الانتاج القومى . ومثل هذا النوع يدرس دراسات كثيرة تخرج عن نطاق حديثى .

فنحن هنا نتكلم عن الناحية الاستاطيقية التى أستحدثها الفيلم السينمائى ، فزيادة على اتساع مجال موضوعاته ، التى أصبحت مساوية للحياة نفسها ، بكل أعماقها ، فان السينما قد أضافت جديدا ، لأنها قادرة على الحركة فى المكان والزمان ، بحرية أعظم حتى من حريتنا فى الحياة الحقيقية ، فالفيلم يستطيع أن ينتقل من الحاضر إلى الماضى ، ويعود ثانية إلى الحاضر ، ويستطيع أن يذرع المكان فى كل اتجاه ، وبفضل الفن المستحدث « للمونتاج » الذى يربط المشاهد برباط جديد ، حقق رؤيا سينمائية مستحدثة ، ظهر فن جديد كلية ، له أصوله ، فقد استحدث لغة مركزة سريعة تعرض فى لحظات قصيرة ، ما كان يستغرق صفحات طويلة فى شرحه فى كتب الأدب . ففى ثوان قليلة تظهر لقطات متباعدة ، تعبر عن معانى مترابطة يستخدم فيها المكان والزمان بطريقة بعيدة عن محاكاة الواقع . وقد شبَّه المخرج الروسى الشهير ايزنشتين المونتاج بالكتابة اليابانية . وفيها الحروف مجتمعة تدل على شىء أكثر من هذه الحروف متفرقة . وبوساطة المونتاج يستطيع المخرج التعبير عن التعاطف ، والتباين أو السخرية ، بمجرد وضع لقطة إلى جوار أخرى . فتعبير الممثل حتى فى اللقطات المتماثلة يفسر تبعا للمونتاج على أنحاء مختلفة . فهو قد يدل على الجوع أو الرقة ، أى أن كل معنى من هذه المعانى مستمد من طريقة ظهور التعبير فى السياقات المونتاجية المختلفة . فطورا يهتم « المونتير » بالربط بين اللقطات المشتركة أو الدالة على التسلسل أو التناغم ، وتارة أخرى يربط بين لقطة ونقيضها تبعا للتعبير . فمثلا فى فيلم شارلى شابلن « أضواء المدينة »

ظهـرت لقطة للعمـال وهم مندفعـون إلى عملهم فى الصباح ، تلتهـا لقطة أخرى ، للماشية وهى تساق إلى المذبح ، ومثل آخر يتماثل فى دلالته هو ظهور الجنود الجرحى وهم يزحفون على بطونهم ، متبـوعة بلقـطة للخنافس وهى تنبش بأطرافها فى القاذورات . وفى « التانجو فى باريس » وهو فيلم لم يعرض فى مصر ، يعرض منظر عاشقين صغيرين فى السن ، وهما يتناجيـان بكلام فارغ ، ثم يتبعه منظر للأوز وهو يفعل نفس الشىء . وهكذا قدمت السينما التشبيه والاستعارة والكناية ، وغيرها من المعانى المجازية بأسلوب جد مبتكر ، متضمنا وجهة نظر المخرج ، وتحليله السيكلوجى للأحداث .

وقد يوصف الفيلم السينمائى بأنه « فن زمان » ، لأن الأحداث تتلاحق فيه فى زمان ، ويقال أن الفيلم استغرق عرضه كذا دقيقة ، ولكن هل حقا هناك تشابه بين الزمان الطبيعى وزمان الفيلم السينمائى . وفى المسرح ، كان الزمان متجها دائمامن سابق إلى لاحق ،أو ماضى إلى حاضر ، أى فى اتجاه واحد .

ولكن هنا فقد الزمان هذه الصفة ، وأصبحنا ننتقل فى الزمان مثلما ننتقل فى المكان . فالفيلم قادر على الحركة فى كل اتجاه ، وأظنكم تعرفون تعبير flash back الذى نقله الأدب عن السينما . فالمخرج السينمائى قادر على تحريكنا تبعا لموضوع الفيلم من الحاضر إلى الماضى ، بل وإلى المستقبل ثم اعادتنا ثانية إلى الحاضر ، وقادر على نقلنا من عالم الواقع إلى الأحلام . كل هذا بحيلة بسيطة وهى تحويل الزمان إلى مكان . فنحن عندما نلحظ أو نشاهد تغيرا فى المكان نشعر أن هناك تغييرا أيضا فى زمان الحادثة . وفى الماضى كانت تدور الأحداث فى جملة عواصم أوربية فيضطر المخرج إلى كتابة اسم البلدة التى انتقلنا اليها ، أما الآن فلا حاجة لذلك . إذ يكفى أن يختار أثر رمزى أو احد المعالم الشهيرة فى البلدة كبرج ايفل فى باريس أوبرج البرلمان الانجليزى فى لندن ، أو تمثال الحرية فى نيويورك ، لتعريفنا بتغير المكان ، وأحيانا يتم ذلك من خلال تغيير الأزياء .

وتستطيع الكاميرا أيضا بالاشتراك مع المونتاج تقديم لقطات متزامنة ، أى تحدث فى الوقت نفسه ، كأن تظهر صورة مركبة تضم أحداثا وقعت فى

أزمنة متعددة ، وغالبا لا يستطيع الكاتب المسرحى تقديم مثل هذه المواقف ، بنجاح مماثل ، ويصادف كاتب القصة متاعب جمة لكى ينجح فى هذه المهمة .

والمسرح يفتقر إلى خاصة هامة وهى الايهام بالحياة ، فمجرد حصر المواقف فى منظر واحد ، أو عند تقسيم الموضوع إلى فصول تدور فى مواقع مختلفة ، أو الاعتماد الكامل على الحوار ، واختيار مواقف معينة لنزول الستار ، كل هذه العوامل وغيرها ، تجعل المسرح يبدو فنا متكلفا ، وان كان له سحره الخاص به .

أما السينما ، فإنها أقدر على تقديم قطاعات من الحياة ، فنحن نشعر بعد مشاهدتنا للفيلم السينمائى أن أبطاله ما زالوا أحياء ، وهناك أحداث سبقت الفيلم ربما استخلصناها من الموضوع المعروض ، وعند النهاية نشعر أن الحياة مستمرة ، وفى أول عهد السينما كانوا يختارون قفلات مشابهة للقفلات المسرحية أو الغنائية ، كزفاف البطلين ، أو الموت ، الخ . . . ولكن السينما بعد أن شعرت بشخصيتها استغنت عن مثل هذه القفلات المصطنعة البعيدة عن طابعها .

والسينما قادرة على الايهام بالحقيقة والحياة بفضل حركتها . والحركة فى ذاتها لها جاذبيتها ، فنحن نعجب بمنظر السحب ، أو مشاهد اندلاع النيران ، أو طيران الطيور ، أو بحركات الأطراف والايماءات التى تظهر لنا مكبرة فى صورة أروع من تلك التى نشاهدها فى الواقع . فلا عجب إذا ظن رواد السينما فى الماضى أن الحركة أو الصور المتحركة فيها الكفاية لا متاع المشاهد وأن السينما ليست بحاجة إلى مزيد من المميزات . وبالمناسبة كلمة motion picture بالانجليزية تعنى السينما .

وربما عجبنا لأن رواد السينما لم يرحبوا بكل المستحدثات التى جاءت بعد أن خطت خطواتها الأولى ، فلم يرحبوا بالصوت . وقالوا أن السينما الخرساء أقدر على التعبير من السينما الناطقة ، فقد ظهر عظماء الممثلين فى عهد السينما الصامتة . وأصر شارلى شابلن على اخراج وتمثيل أفلام صامتة ، ولم يعدل عن رأيه إلا فى أفلامه الأخيرة ! والأمر بالمثل عند ظهور الألوان ، فقد قالوا أيضا أن

الألوان تفسد تعبيرات الوجه ، ولكن الأحداث أثبتت عكس ذلك . فقد أثبتت السينما فاعليتها هنا أيضا . ولا ننسى أن معظم المخرجين السينمائيين اما فنانون تشكيليون ، أو يعرفون عن هذه الفنون الشىء الكثير . ولاشك أن الكثير من هذه الاعتراضات لها وجاهتها . فقد نسى بعض مخرجى الأفلام الناطقة خصائص فنهم ، واعتمدوا اعتمادا كبيرا على الحوار ، وبذلك ارتدوا إلى لغة المسرح !

والمفروض هو أن يستعان بالحوار الناطق فى أضيق نطاق . واضرب لكم مثلا بذلك هو فيلم المفتاح The Key وفيه يظهر رجل هرم على حافة القبر ، ولكنه يشعر باشتهاء مفاجىء لزوجته ، ويركع عند قدميها ، ويتعبد فى جسدها العارى ، وتعبر نظراته عن العجز ، وهنا تبدو براعة المونتير عندما ينقلنا من الجسم الذهبى إلى منظر الصحراء القاحلة ، وكثبانها الرملية ، وهكذا تستطيع السينما بغير كلمات أن تقول كل شىء ، وأن تعبر عن معانى مجردة طالما عجزت أدوات التعبير المختلفة عن طرقها أو الاقتراب منها .

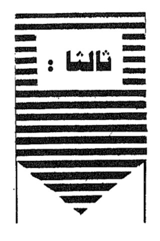
ونجحت السينما أيضا فى تناول الموضوعات الرمزية ، والمثل السابق رمزى بلا شك ـ كأن تقدم لنا زعيم العصابة وهو يموت على أرض جدباء ، أو فى مستنقع أو كوم من القمامة . كما حدث فى رواية للمخرج الايطالى « فلينى » للايحاء بأن الصبى الصغير فى روايةLos Olvidados قد عاش حياة ضائعة أو فى رواية « المنتصرين » حيث تظهر مجموعة من الجنود ، المرهقين ، القذرين ، الذين ينهبون مدينة مدمرة إيطالية ، ويقفون كالمشدوهين أمام لعبة موسيقية صغيرة ، تمثل شخصيتين ترتديان ملابس الرقص ،وهما يرقصان على نغمات البيانولا ، ويمثل البيانولا السلام وما فيه من استرخاء ، ومرح ومجون .

لعل فى هذا الكفاية عن فن السينما ، والمهم أن نعرف كيف أثر هذا الفن الذى قوبل فى البداية بازدراء شديد ، على الفنون الأخرى ، وفى مقدمتها فن المسرح ، فقد تعلم المسرح من السينما أهمية المخرج ، ودوره الكبير فى تجسيد العمل الفنى ، وأحيانا يستبيح المخرج لنفسه ـ تشبها بمخرج السينما ـ حق كتابة سيناريو جديد بدلا من الأصل الذى قد يراه غير قابل للتمثيل . فيقدم

فصلا على آخر ، أو يعيد توزيع المشاهد . وأثر السينما واضح أيضا فى الاكثار من المناظر ، واختراع وسائل آلية كثيرة لتغيير هذه المناظر . وحاليا قد تدخل العرض المسرحى فتتصوره من كثرة ألوانه ، وأغلبها له طابع مجرد ، ومن كثرة تغير المناظر تتصور أنك فى سينما وليس فى مسرح . والأمر بالمثل فى باقى الفنون .

فالفنون التشكيلية قد تأثرت بفن المونتاج ، وقدمت ما يدعى بفن الكولاج ، الذى يعتمد أيضا على القص واللصق ، وتقديم قيم فنية من خلال العلاقات الجديدة التى تنشأ بين الملصقات . والموسيقى أيضا تأثرت بالمونتاج ، وبخاصة الموسيقى الالكترونية الحديثة ، التى تتم فى معامل كثيرة الشبه بمعامل المونتاج السينمائى .

* * *



نظرات مختلفة الى معنى الفن

١٤ ـ نظرية هنرى برجسون فى الفن

١٥ ـ بول ڤاليرى

١٦ ـ نظريات مؤرخى الفن (ڤورينجر)

١٧ ـ ڤولفلين والحتمية الفنية

١٨ ـ التصوير والموسيقى (من بودلير الى كاندينسكى)



نظرية هنرى برجسون فى الفن

فى القسم الثالث والأخير من هذا الكتاب نظريات استاطيقية اخترتها من بين الفيض الكبير من النظريات التى يصعب تصنيفها ، والتى نبعت من أمزجة مختلفة واتجاهات روحية شتى ، التقت واتفقت على شىء واحد وهو عشق الفن ومحاولة تأمله والكشف عن أسراره . ومع اعترافى بأن فهمها يحتاج إلى وضعها فى سياقها الأصلى فى تاريخ الفن ، إلا أننى أراها صالحة رغم هذا فى الاجابة عن كثير من تساؤلاتنا الفنية . وكما ذكرت فى المقدمة ليس هناك موضوع خصيب مثل الاستاطيقا فى اقبال مفكرين من شتى الجوانب فى الاهتمام به وإماطة اللثام عن خفاياه .

ولما كنت أخشى المغالاة فى الايضاح وكثرة التكرار لذا سأترك للقارىء مهمة معرفة الدوافع التى ساقتنى إلى اختيار هذه النظريات بالذات ، ولابد أن أكون قد ذكرتها ضمنا أو بطريقة مضمرة ، وقد يكون توافر هذه المراجع هو السبب الأساسى لاختيارى لها .

وبقدر المستطاع فان هذه النظريات تمثل اتجاهات متنوعة لمفكرين من بين الفلاسفة ومؤرخى الفن والنقاد والمصورين ، ومع هذا فإنها بحاجة إلى مزيد .

ومن الغريب أن لا يؤلف الفيلسوف الفرنسى برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) كتابا فى فلسفة الفن ، علما بأن فلسفته كلها قد تعد فلسفة فن

أو استاطيقا لأنها تدور حول « الخلق » . فلا اختلاف عنده بين خلق الله للعالم ، وخلق الفنان لفنه . وقد استفدت كثيرا فى هذا المجال بما كتبه مفكر انجليزى غير معروف هو « هولم » Hulme (١٨٨٣ ـ ١٩١٧) الذى قتل فى الحرب العالمية الأولى ، وجمعت أعماله تحت عنوان Speculations يعنى تأملات . وكان من افضل الملمين بالفلسفات غير الانجليزية ، وبفلسفة الفن بوجه خاص .

وذكر فى عرضه لنظرية الفن عند برجسون ، أننا نشعر عند تذوقنا للعمل الفنى ، بخليط معقد من الانفعالات ، من بينها انفعال يصح وصفه بالاستاطيقى ، ولا يحدث هذا الانفعال مستقلا . فهو قد لا يمثل أحيانا أكثر من قدر صغير من الانفعال الكلى الذى نشعر به . فمثلا فى حالة تذوق الموسيقى قد لا يتجاوز مقدار الانفعال الاستاطيقى أكثر من عشر الانفعال الكلى . وفى حالة التصوير أيضا ، إذا حللنا الانفعال الكلى سنراه مقسما على المتعة المستمدة من موضوع اللوحة ، ومن اللون ، بالإضافةإلى متع ثانوية مستمدة من التعرف على الأسلوب وارتباطه بالعصر ، ويضاف إلى كل هذه العناصر عنصر قد يكون ضئيلا للغاية هو العنصر الاستاطيقى الحق .

وترجع أهمية ما قاله برجسون عن الفن ، أحيانا بطريقة مضمرة ، إلى أنه لم يكرر ما قاله نقاد الأدب عن نسبة البراعة الأدبية إلى القدرة على وصف شعور الأديب بالمواقف المختلفة ، وتعبيره عن الحقائق الواقعية ، واختلف برجسون عن هذه النظرة بفضل تصوره للواقع ، كسيل متشابك ومتداخل من العناصر الدائمة التغير التى لا يستطيع الذهن فصلها عن سياقها . وفى حالات الإدراك الحسى ، فاننا لا ندرك الحقيقة كما هى ، ولكننا ندرك « حقيقة تقريبية »تساعدنا فى الحياة العملية التى تشغل أذهاننا فى المقام الأول . ومن هنا يجىء دور الفن لأنه يساعدنا على تجاوز الحدود والقصور الذى تقع فيه مدركاتنا الحسية بسبب خضوعها للحياة العملية .

وعلى الرغم من أن برجسون قد كرر ما قاله قبله الفيلسوف الألمانى شوبنهاور ، عندما قال أن الفن هو التأمل الخالص « للفكرة » فى لحظة تحرر من « الارادة » الا أن برجسون قد استبعد هذين المصطلحين الميتافزيقيين :

« فكرة » و « ارادة » واكتفى بالقول أن التجربة هى اتصال فعلى بالحقيقة أو الواقع ، عند الانسان الذى تحرر من أساليب الادراك الحسى التى ولدّتها الحياة العملية .

ورأى برجسون الخلق الفنى ، عملية اكتشاف ، وتخليص للحقيقة من الشوائب العالقة بها بتأثير الحياة العملية . فالفنان العظيم يغوص بروحه إلى قاع الحقيقة ، بعيدا عن المستويات التى تتبلور فيها الاشياء فى أشكال محددة ، حيث يواجه حقيقة أكثر نقاء ، تطلعه على أشكال أخرى ، لم يألفها فى حياته العملية ، فيحاول أن يجسمها فيما يدعى بالشكل الفنى ، ولا يصح القول بأنه خلقها ، ولكنه اكتشفها ، وعندما يوفق فى التعبير عنها ، نتعرف عليها كشىء حقيقى ، والفنانون العظام هم أولئك الذين ابتكروا رؤ ى للأشياء ، انتقلت الينا ، وأصبحنا نشعر أنها رؤ انا نحن أيضا ، ولو كانت هذه الرؤ ى لا تصلح لغير الفنان ، لانعدمت قيمتها ، ولكن ميزتها الكبرى اننا نشعر أنها قريبة منا ، رغم أنها كانت خافية قبل أن يكتشفها الفنان ، ويعرفها لنا .

وتحدث برجسون عن العبقرية الفنية ، فقال أن الطبيعة فى بعض لحظاتها قد وهبت بعض الأرواح ، التى استطاعت الارتفاع عن أوصاب الحياة ، باحاسيس أو قدرات واعية ، مميزة ، جعلتها ترى أكثر مما نرى ، وتسمع أكثر مما نسمع . . . الخ ، وتطلع على عالم غير مألوف لنا نحن الغارقين فى الحياة العملية ، ومن ثم تبدو هذه المعانى الجديدة التى اكتشفها الفنان غير مألوفة لنا ، وتحتاج إلى مصطلحات أخرى ، وقد تغلب الشعراء على هذه العقبة عندما أعادوا ترتيب الكلمات وفقا لايقاعها . فبعثوا فيها الحياة ، وبذلك قالوا أشياء يعجز الكلام العادى عن البوح بها . وقد لا يصلح أمثال هؤلاء الناس فى الحياة العملية ، ويرى بعضنا فى هذا عجزا أو ظلما من الطبيعة . ولكن هذه الأمثلة قد تدعونا إلى شكر الطبيعة لأنها خلقت أناسا لم تخضع ملكاتهم للحياة العملية ، ولذلك ، فإنهم يدركون الأشياء لذاتها ، وليس لنفعها أو حاجتهم إليها فى أحوالهم الحياتية ، وقد ظهرت أمثلة تجمع بين القدرتين أى القدرة على إخضاع الملكات الذهنية للحياة العملية ، وعلى تحريرها وتوجيهها بعيدا عن هذه الحياة العملية ، لتأمل الأشياء فى ذاتها . وجوته الشاعر الألمانى من هذا

النوع المحظوظ ، لأن الفنان الذى لا يعترف به كفنان ، يعانى الأمرين عندما يواجه الحياة العملية ، وعندما يرتبط باناس ليس لهم قدرة على فهم موقفه ، ويطالبونه دائما بأن يكون شبيها لهم فى الخضوع لهذه الغايات العملية .

والفنانون يختلفون فى استعداداتهم . . فعند بعضهم العين هى التى تتحرر من ضرورات الحياة العملية ، وبذلك تستطيع أن ترى تكوينات من اللون والخطوط يعجز الانسان العادى عن التقاطها ، إلى أن يكتشفها الفنان فتصبح مألوفة للكافة . وأحيانا ينطوى الفنان على نفسه ليرى أعماقه ويتأملها ، وبذلك يكتشف دقائق الانفعالات التى تجرى فى نفسه . وهذا يحثنا على محاكاته والاقتداء به فى اكتشاف أعماقنا . وللفنان دور آخر هام ، وبخاصة فى الفنون المعتمدة على الكلمة . فعليه أن يكتشف لغة وكلمات مناسبة ، أو يبتكر أفاقا جديدة لترتيب الكلمات المألوفة يحدث ايقاعا يوحى بخلجات النفس ونبضاتها . وأحيانا يركز الفنانون على مشاعر لا صلة بينها وبين الانسان ، أو تمثل ما بينه وبين خفايا لا يعرفها أو يعيها ، يصفها هولم بأنها نبضات الحياة ، ولعله يقصد ما وصفه النفسانى يونج باللاشعور الجماعى . وهنا قد لا تصلح اللغة العادية على أى نحو ، أى حتى بعد اعادة تشكيلها فى لغة الشعر ، ومن ثم يلجأ الفنان إلى الأساطير ، إذا كان شاعرا أو إلى الموسيقى باعتبارها أنسب الفنون للجهر بما يعجز الفنان عن التعبير عنه .

والفنون نوعان : فن ينبع من خارج الإنسان ، أو بالأحرى نقطة بدئه الطبيعة الخارجية . ويحاول الفنان النفاذ فيها وراء قشرتها الخارجية ، لأنه يعرف أن هناك اختلافا بين ظاهرها وباطنها . أما الموسيقى فتنبع من داخل الانسان ، وتطلعنا على كل ما وراء الوعى الإنسانى . وقد نجحت الموسيقى دائما فى تصوير اهتمامات الانسان الفنية ، لأنها تمثل خفايا تشغل الانسان دائما ، وتقلقه ، وتوقف أحيانا تيار وعيه الحسى العادى .

وقد تحدث برجسون عن التجربة الاستاطيقية دون أن يسميها ، وأعاد « هولم » توضيحها باستخدام مصطلحات برجسون التى وضعها لمجالات غير مجال الاستاطيقا ، وقال ان من بين الخصائص المتنوعة للشعر الجيد ، الذى

يحرك وجداننا ، ثمة عنصر نستطيع أن نفصله عن باقى العناصر ، وإليه يرجع انفعالنا الاستاطيقى الذى نبحث عنه . وهذا الانفعال الاستاطيقى يمتزج مع انفعالات أخرى ، ولا يدركه غير أولئك الذين يتأثرون بالشعر ، ويشعرون بالصور الخيالية التى يأتى بها الشاعر أو بالكنايات والاستعارات . . . إلخ التى يستطاع تحديدها ، والتمييز بينها وبين اللغة العادية ، وفى باقى الفنون ، علامات مشابهة لهذه اللغة المجازية ، ولكننا لا نميزها بنفس السهولة ، لأن تجربتنا الأدبية المرتبطة بالكلمات مألوفة لنا أكثر .

ولو كان الواقع كله ميسورا لنا ادراكه بأحاسيسنا ووعينا ، لما كانت هناك حاجة للفن ، أو لصح وصفنا جميعا بالفنانين . فكل ما يراه الفنان موجود ولكننا لا نراه ، فما السبب ؟ . ثمة حجاب يفصل بيننا وبين الطبيعة ، بل وبيننا وبين وعينا . هذا الحجاب كثيف جدا فى حالة الانسان العادى ، ولكنه شفاف عند الفنان والشاعر . فكيف ظهر هذا الحجاب ؟

الناحية العملية ، كما نعرف جميعا مسيطرة على جميع أفعالنا ، ومن ثم فإن علينا أن نتجاوب مع هذه الناحية العملية ، كى نعيش ، وأن نعد حواسنا ووعينا ، لهذه الغاية ، وتقوم حواسنا بانتقاء الأشياء التى تنير لنا طريق أفعالنا العملية ، كما تقوم بتصنيف الأشياء ، ولا تعير الاختلافات الطفيفةبينها أى أهتمام ، لأنها رأت المعانى العامة انفع كثيرا ، فهى على أقل تقدير تسهل التفكير ، وتسهل اختيار الكلمات للأشياء .

وهكذا لم يعد الإنسان يرى الأشياء المتعددة فى كثرتها ، وحقيقتها ، ولكنه يرى فقط أنماطا لها ، ولولا هذه الأنماط لعجز عن وصف ما لانهاية له من الأحداث والوقائع والأشياء التى يصادفها فى حياته اليومية . وهكذا أصبح الانسان العادى عاجزا عن التقاط الملامح الفردية للأشياء لأنها تختفى وراء التعميمات أو الكليات ، التى تمثل الملامح المشتركة ، وتغفل الملامح المتفردة .

وقد أخترعت المعدات التى تناسبنا فى حياتنا الاجتماعية ، من أدوات قياس ورسم ، فالمنحنيات ، على سبيل المثال لها أدوات تقرب لنا أشكال

المنحنيات وتختصرها إلى عدد محـدود ، وتتناسى أن المنحنيـات والتعرجـات الموجودة فى الطبيعة ، لا نهاية لها .

وهنا يجيء دور الفنان القادر على التحـرر من عادات بيئتـه ومجتمعه ، وعلومه العملية ، وبذلك يستطيع أن يعبـر عن المعانى الفـردية وينبهنـا إلى وجودها ، ويصادف الأمرين عندما يفعل ذلك ، لأن وسـائل التعبـير كلها خاضعة للناحية العملية ، فاللغة المستعملة لا تعينه على تحقيق ذلك ، ويرغم على تطويع اللغة ، وابتكار أسلوب آخر ، مختلف عن اللغة العملية ، حتى ينبه الناس إلى ما يراه أو يسمعه ، وإذا كان رساما اضـطر إلى ابتكار الـوان مستحدثة ، ورسم خطوط وتكوينات أخرى للدلالة على تجربته الفريدة .

وفى الموسيقى ، قد لا تسعفه النوتـات المستخدمـة فى تدوين خـواطره فيضطر إلى تطويعها للتجاوب مـع مشاعـره والتعبير المـوسيقى الذى كشفـه وأحس به .

وحتى الاساليب والصيغ الفنيـة هى الاخرى معـرضة للتجمـد بفضل التكرار ، وللتحول إلى انمـاط بعيدة عن الغـاية الاصليـة التى اكتشفت من اجلها . وهذا التكرار هو الذى يؤدى إلى موتهـا ، وذبولهـا ، وإلى اضطرار الفنانين إلى البحث عن سبل جديدة ، وعلى اعادة النظر فى لغتهم الفنية ، والتقنيات المساعدة .

فاهم دافع وراء اى فن ، هو الاصالـة أوعدم الـرضا عن الاسـاليب التقليدية والنمطية ، البعيدة عن روح الفن ، لانها تزهق المعانى المنفردة التى اكتشفها الفنان واراد تعـريفنا بهـا . والفنان لا يعتـرف باللغـات التقريبيـة أو التعميمات ، لانه يبحث عن الدقة بمعناها الفنى ، وليس بالمعنى العلمى ، الذى يعتبر معيار الدقة هو النجاح فى تطبيق القانون العلمى ، أو قدرة الاداء أو المقدرة التقنية على التجاوب مع نظريات العلماء . فهنا دقة من نوع آخر : دقة التعبير عن تفرد الاشياء . ويكفى للتفرقة بين العلماء والفنانين ، ان نذكر ان التقدم العلمى ، يسعى إلى خلق لغة علمية واحدة ، لها مصطلحات ، بعيدة عن الابهام ، يرضى بها جميع العلماء ، وربما صادفت نجاحا فى سائر

الانحاء ، يجعل العلم رائدا فى تحقيق اللغة العالمية ، حلم البشرية من قديم الازل . وقد لا اغالى اذا قلت ، بان الفنان يكره أن يقلده احد فى لغته ، أو ان يقال عنه انه صاحب مدرسة ، ولعله يفرح كثيرا عندما يصادف فنانين مثله قد ابتكروا لغات تعبير اخرى ، وقد يرجع النفور من السرقات الادبية أو الفنية إلى بغض الفنان تحول لغته إلى قوالب وصيغ محفوظة ، يتوهم صغار الفنانين أن معرفتها تكفى لخلق الفنان الحق ، وكان هذا هو خطأ الكلاسيكيين الذين عبدوا الصيغ ، والاشكال والقوالب والقوانين ، وانتهى الامر بالتمرد عليهم ، وظهر فنانون من نوع آخر ، مثلهم الاعلى كل متمرد على القواعد ، وكل مؤمن بالاصالة وحرية الفنان ، وبمسئولية الفنان عن اختراع عمله الفنى من اوله إلى آخره ، واذا قبل الاقتداء بالآخرين ، كان هذا لفترة وجيزة ، هى فترة الدراسة ، إلى ان يبلغ سن الرشد ، وتنتهى الوصاية عليه ، ويصبح حرا فى التعبير عن مشاعره باسلوبه الخاص ، واعتمادا على لغة جديدة من صنعه وابتكاره .

فالفنان لا يحيا فى عالم ثابت ، ولكنه يحيا فى عالم حى متغير ، مثله تماما ، وكما لا يتشابه انفعالان عاطفيان ، كذلك لا يتشابه أى انفعال استاطيقى هو والانفعال الآخر . ولكل منا أسلوبه فى التأثر والرضا والبغض ، ولكن اللغة العادية تعمم وتصنع مصطلحا واحدا للدلالة على ما لانهاية له من المشاعر المختلفة ، يتحول إلى أكلشيه ، أو لغة شبيهة برموز الرياضيات ، وبذلك تفقد قدرتها على التعبير عن مشاعرنا المتفردة ، وكم نلعن فن المناسبات أو قصائد المدح والرثاء ، لأنها تصلح للالقاء فى ما لاحصر له من المناسبات ، وكان المفروض أن تكون لها شخصية متميزة ، تسوقنا إلى استحضار صورة الشخص المرثى ، واعادته للحياة ، لا أن تكون تجسيما للمعانى الجامدة البعيدة عن الاخلاص ، التى يدرسها علماء الاجتماع والنفس لمعرفة مدى انتشار النفاق الأجتماعى ، أو سيطرة العادات فى عصر من العصور .

فاللغة تعبير عن المعانى المشتركة ، فى أدنى مراتبها . وبذلك تختفى الفروق بين شعور وآخر ، وهذا ما يرضى به الانسان العادى ، أو الانسان فى تجاربه العملية بعيدا عن الفن ، وبتكرار هذه التجربة أصبحت متأصلة فى

الانسان ، ودفعته إلى الاكتفاء بها . وهنا وجه اختلافه عن الفنان الذى لا يرضى عن غير الأشياء الحقيقية بعيدا عن العادات المتوارثة ، التى يفرضها المجتمع ، والناحية العملية.فلديه القدرة على التحرر من قوالب اللغة والمدركات الحسية العملية ، وعلى الرؤ ية أو الاحساس بالأشياء كما هى . وقد يصعب علينا تخيل وجود قدرة كهذه ، تتحرر من الصيغ والقوالب والعرف والعادات . ويصعب علينا أكثر من ذلك أن ندرك كيف يستطيع الفنان أن يقدم لنا شيئا نرضى عنه أو نحس أنه ليس غريبا عنا ، بالرغم من أننا أهملناه طويلا ۰ ولكن الفنانين يتفاءلون غالبا ، عندما يظنون أن هذا التأثير سيكون فوريا ، أو مماثلا لانفعالاتهم الاستاطيقية .

صحيح هناك رغبة دائبة لدى كل انسان تدفعه إلى الاعتقاد بأن الأعمال الفنية لها رسالة معينة ، وأن خلود الفنانين العظام لم يجىء عبثا ، ولكن الحياة العملية تغرقهم فى أمواجها المتلاطمة ، وتدفعهم إلى البحث عن كل ما له نفع مباشر . وهذا مالا يصادفونه فى الفن ، ومن ثم فإن قلائل هم الذين يحرصون على تنمية قدرتهم على تذوق الفن الصحيح ، وادراك الأشياء على حقيقتها بعيدا عن العادات التى شبوا عليها . أما الأغلبية فانها ترضى عن بديل للفن الحق ، ربما حقق متعة أكثر ، لأنه يساعد على زيادة الايغال فى الوهم ، والاسترخاء لتنشيط جهودنا فى مواجهة أوصاب الحياة العملية .

***



بول فاليرى

بعد أن تحدثنا عن نظرية هنرى برجسون فى الفن ، قد يكون من المناسب أن نتحدث عن نظرية بول فاليرى (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) . فقد مهدت هى أيضا للاتجاهات الحديثة فى الفن المعاصر ، رغم أن فاليرى كان محافظا فى نظرته إلى الفن التشكيلى ، كما يتبين من كتاباته وتحليله لشخصية بعض الفنانين التشكيليين مثل دافنشى وديجا ومانيه . وكان معجبا بوجه خاص بدافنشى ، كما يتبين من قوله عن الفنان بمعناه الصحيح « لابد أن يكون الفنان محيطا بكل شىء ، وعلى درجة عالية من الثقافة ، واثقا من نفسه ومن التقنيات التى يستطيع تطويعها لغايته الفنية ، قادرا على حل مشكلات مختلف الفنون ، وعلى التكيف مع الحياة على مختلف وجوهها ، وهذا ما حدث فى حالة ليوناردو دافنشى (الذى تحدثنا عن نظرياته فى الفن) إذ أثبت حذقه وبراعته فى العلوم والفنون على السواء ، فكان يعمل فى نفس الوقت تصميم كنيسة ويبحث نظريات المقذوفات فى المدفعية ، ويدرس احتمالات الطيران ، ويرسم صورة « العشاء الأخير » ويضع نظريات فى تشريح الجسم الإنسانى ، وبذلك أثرى الحياة فى عضر النهضة وترك تراثا هائلا للأجيال القادمة ، ولم يؤمن بالتخصص الضيق الذى أفسد الابداع الفنى لكثيرين من الفنانين .

ومن الغريب أن تكون نظرة فاليرى للأدب بعيدة الاختلاف ، إذ كان أكثر ولعا بالاتجاهات الحديثة فى الشعر ، ودافع عن « ما لرميه» والرمزيين ، وألف شعرا حديثا ، يصح نسبته إلى المدرسة الرمزية ، التى دعت إلى تحرير

الشعر ، وتخليه عن المنطق ، وبذلك كانت له نظرتان متعارضتان إلى الفن ، احداهما رجعية تتحمس للفن التشكيلي عند آنجر وديلاكروا وكورو ورينوار ومانيه ، وترفض الاتجاهات التجريدية ، ونظرة أخرى متحررة ، تدعو إلى تحول الشعر إلى موسيقى . ولم تغير اللوحات الكثيرة التى أهداها إليه أصدقاؤه من الفنانين التشكيليين التجريديين هذه النظرة ، بل لقد اختاروه سنة ١٩٢٠ رئيسا لجمعية المصورين والنحاتين والحفارين — societe des peintres graveurs ولكن هذا التعارض لم يحل دون تعمقه لنظريات الفن ، فكان يدعى فى مختلف الندوات للحديث عن الاستاطيقا وينسى الداعون أنه ينفر من ابداعهم ، ويصفه بالتقاليع التى لن يكتب لها الدوام ، فلنتحدث اذن على هذه النظريات ، التى استفاد بها الفنانون المحدثون فى تدعيم وجهة نظرهم .

ويرى فاليرى أن الاستاطيقا مجال فسيح ، يضم العديد من النظرات والاتجاهات . فهناك « الأستاطيقا الكلاسيكية ، التى اهتمت بمقولات غير مستمدة من الظواهر الفنية ، وإنما هى مستمدة من الاستنباط أى الديالكتيك ، أو تحليل العقل أو اللغة . » وهناك « الاستاطيقا التاريخية » التى تدرس كل المؤثرات الخارجية التى أثرت على الفن . أما « الاستاطيقا العلمية » فتعنى بتحليل الأعمال الفنية ذاتها ، أو تعنى بدراسة الفنان عندما أبدع هذه الأعمال أو تدرس ردود فعل العمل الفنى .

ولا يهتم فاليرى إلا بالاستاطيقا التى تزيد استمتاعه بالفن ، أو تزيد قدرته على تذوقه . ولا يقصد « بالمتعة » المتعة الثانوية أو العرضية ، التى نشعر بها حتى إذا لم نتذوق العمل الفنى كأن نعرف تاريخ التصوير مثلا ، أو المؤثرات التى صادفها المصور أو الموسيقى أو المذاهب الفنية ، فقد تكون هذه المعرفة طريفة فى ذاتها ، ولكنها لن تزيد المتعة الفنية ذاتها التى لا تتحقق الا بتذوق العمل الفنى بغض النظر عن كل المؤثرات البعيدة عن جوهره .

ويهتم فاليرى بالاستاطيقا عندما تساعده على ابداع عمل فنى آخر غير العمل الذى يستمتع بتذوقه ، ولذا يحبذ الدروس التقليدية التى سادت قرونا طويلة ، وساعدت على خلق شعراء عظام ، وانقرضت عندما ظن بعض المتحذلقين أن هذه التعاليم تفسد « الأصالة » . والعبقرية لا تحتاج إلى معلم !

فالفنان الخلاق لا يستحق هذه الصفة إلا إذا استطاع أن يدفع الآخرين أيضا إلى الخلق الفني . قد يقال أن الفنانين الذين يظهرون إلى الوجود في هذه الحالة لا يزيدون عن مقلدين ، ولكن التاريخ أثبت أن « التقليد » المطلق مستحيل ، فكل فنان حتى في حداثته ، يختلف ولو بدرجة طفيفة عن أستاذه ، وسرعان ما تتكون شخصيته الفنية ، ويكون بوسعه التحرر من هذا الأستاذ ، ويقال حين ذاك أن شخصيته الفنية قد اكتملت ، ولم تعد بحاجة إلى قدوة تقتدى بها .

وأهم خاصة للفن ، هى أنه من ابداع الإنسان ، وهذه ميزة لا يستهان بها ، ومن ثم فمن العبث أن تحاكى الطبيعة ، لأن لها خصائص جوهرية لا تحاكى ، وتتباين تباينا كبيرا هى وخصائص المبدعات البشرية . وإذا تأملنا مبدعات الإنسان سنرى أن لها تكوينا خارجيا يرتبط بالتكوين الداخلى على نحو مختلف عن العلاقة بين التكوينين الخارجى والداخلى فى الأشياء الطبيعية ، الحية والجامدة على السواء . ففى حالة المبدعات البشرية ، التكوين الداخلى أقل أهمية ، من الشكل الخارجى . فالفنان عندما يخلق عملا فنيا لا يهتم بتركيب المادة التى يشكلها . فهو قادر على صنع أشياء متماثلة باستخدام مواد مختلفة للغاية . قد تكون الخزف أو البلور . كما أن التركيب الخارجى للعمل فى جملته أقل تركيبا من التكوين الداخلى للأجزاء.ويذكر فاليرى مثلا عندما يصطف الجنود فى تشكيل هندسى خاص ، ويكون هذا التشكيل الهندسى مؤلفا من عناصر (الجنود) وهو أقل تركيبا من تركيب الجندى الفرد . وعندما تصنع قطعة من الأثاث فاننا نقطع الخشب من شجرة مؤلفة من عناصر أكثر تعقيدا من شكل هذه القطعة من الأثاث . ولكن معنى العمل الفنى يعتمد على مقومات أكثر من ذلك .

فيقال أن العمل الفنى يتميز بعدم نفعه ، أى أنه لا يحقق حاجة فسيولوجية ، أو على أقل تقدير لا ينبع من الوظائف الفسيولوجية للانسان . وعلى عكس ذلك فان آثار الفن لها تأثير فسيولوجى موضعى ، أى على حاسة أو حاستين فحسب . وهذا التأثير مؤقت ويختلف من إنسان لآخر . فحتى من عرفوا بالقدرة على تذوق الفن ، فانهم يتأثرون باللون أو النغم فى حالات

معينة ، ولكنهم لا يشعرون بهذه المؤثرات فى حالات أخرى . ولما كان الفن لا يمس الوظائف الفسيولوجية الدائمة للانسان ، لذا وصف بأنه بلا نفع أو فائدة ، وهذا الرأى قد بدأه كانط .

وثمة ميزة أخرى لذلك سماها فاليرى « الاستاطيقا اللامتناهية » واختيار كلمة « لا متناهى » رغم ما يصحبها من غموض ، يدفع بعضنا إلى الظن بأنه قد تورط فى مسائل ميتافيزيقية فوق طاقته وبعيدة عن استعداده . ويذكر السبب الذى دفعه إلى استخدام هذا المصطلح . فيقول أنك إذا كومت كوما من الأحجار ، فان عملية اضافة الحجر ستكون مستقلة عن مقدار الأحجار التى تكومها ، أى أنك تستطيع أن تضيف أحجارا إلى ما لا نهاية . ولربما استطعنا زيادة فهم هذا المصطلح إذا قارنا بين المدركات الحسية العادية ، والمدركات الاستاطيقية . ففى حالة الادراك الحسى فإننا بعد أن نحس شيئا فإن الإحساس التالى يلغى الأحساس الأول ولا يبقى أى أثر منه ونحاول بعد أن ينتهى هذا الادراك الحسى أن نعود إلى حالتنا الأولى ، وننسى ما أدركناه ، أى نعود إلى « الصفر » بتعبير فاليرى ، حتى يتحرر ادراكنا الحسى ، ونستطيع توجيهه اتجاها آخر . وهذه سمة الحياة العملية ، فكل إحساس فيها متناه ، وكل احساس ينتج رد فعل ينهى هذا الاحساس ، ونبدأ احساسا جديدا يعقبه رد فعل ينهى هذا الاحساس وهكذا ، والأمر بالمثل فى حالة الرغبات والاحتياجات فانا إذا شعرت بالجوع ، سينتهى هذا الجوع بمجرد التهامى للطعام وشعورى بالشبع ، ولكن إذا كان الطعام لذيذا سيختلف الأمر ، لأننى لن أشعر بالشبع . وهذه حالة مماثلة لحالة الفن والاستمتاع به . فكما يدفعنى الأكل اللذيذ إلى الاستمرار فى الأكل حتى إذا كنت أشعر بالشبع ، كذلك العمل الفنى ، فان إدراكه وتذوقه لا ينتهى بالشعور بالشبع ، ويسوقنى إلى تكرار تجربة التذوق والاستمتاع إلى ما لانهاية حتى أطيل فترة الاستمتاع أو أجددها . هذه الرغبة اللامتناهية الدائمة التجدد هى « الاستاطيقا اللامتناهية » كما فهمها فاليرى .

ففى التذوق الفنى ، ثمة علاقة متبادلة بين الاحساس ، وتوقعه ، أى أن كلاهما يخلق الأخر ، ومن الأمثلة التى ذكرها فاليرى ما يحدث فى « عالم

الألوان » . إذ تؤثر الألوان التى يكمل كل منها الآخر بالتناوب ، ويحل محل اللون الأخر ، عندما تتأثر شيئية العين بتأثير لونى قوى ، فمثلا قد تنظر إلى سطح أحمر متوهج اللون فترى ذلك لونا أخضر ، ثم بعد قليل ترى اللون الأحمر ثانية ، معقوبا بلون أخضر جديد ولكنه خافت وهكذا ، وقد أجرى فاليرى هذه التجربة لمدة ساعة وتأكد من صحتها ، وأثبت وجود علاقة بندولية بين حدين يمثلان اللونين المختلفين (الأحمر أو الأخضر) واستنتج من ذلك أن « الإحساس » ليس سالبا ولكنه موجب وفعال ، ويستمر هذا التذبذب الذى لا يتوقف فجأة ولكنه يتوقف تدريجيا إلى أن يصل إلى الصفر .

و« العمل الفنى » ، كما يفهم من اسمه يتألف من شقين : شق فنى ، وشق عملى ، لأن الفنان يحتاج دوما إلى استخدام مواد مساعدة لتجسيم فنه . وهذا يجعله يجمع بين شخصيتين : شخصية إستاطيقية ، وشخصية عملية . وقد توهمت بعض المذاهب أن الفنان قادر على الاستغناء عن احدى هاتين الشخصيتين ، وقد يكون قادرا لو أنه كان يبدع العمل لنفسه ، وفى هذه الحالة يكفيه أن يتمثله فى ذهنه ، ولكنه يحتاج إلى تجسيمه حتى يطلع الآخرين عليه ، هذا يعنى أن العمل الفنى ليس شيئا سيكلوجيا فقط ، إذ أنه يتضمن بعدا اجتماعيا ، هو الذى خلق الأنواع المختلفة من الفنون ، وزادها تركيبا وتعقيدا ، لارضاء الأذواق المتنوعة ، ولو كان الموسيقى يبدع لنفسه لا كتفى بالدندنة ، ولما خطر بباله أن يؤلف منجزات كبيرة تؤدى فى حضرة آلاف المستمعين ، ويطبع منها الآن ملايين المسجلات .

هذه الضرورات قد دفعت الفنان إلى الاعتماد على عقله ووعيه ، وإلى تسخير العلم والتكنولوجيا ، لخدمة أغراضه الفنية ، وإلى زيادة الدراسة والبحث ، وإلى أن يكون ناقدا فنيا ، وليس مبدعا فنيا فحسب ، حتى يتنبأ بكل ما يتوقع لعمله الفنى ، فهو لم يعد يماثل الفنان التلقائى ، الذى قيل أنه ليس بحاجة إلى ما هو أكثر من الالهام ، فكلما ارتقت الحضارة ازداد الفن تركيبا وابتعادا عن بساطة فن « الوهليين » « الملهمين » ، وازداد اعتماد الفنان على وعيه وقريحته ومعرفته بكل ما يجرى فى ميدان فنه . فالاعتماد على الالهام وحده مهلك ويخمد جذوة الابداع الفنى ، ومن ثم فمن الضرورى أن

يتعلم الفنان كيف يخلق هذا الالهام وكيف يخلق التلقائية ، بأن « يقلد نفسه » أى يتأمل ذاته ، لكى يستحضر تجاربه الفنية السابقة ، ويعرف خطواتها ، وبذلك يكون جاهزا للخلق الفنى ، بدلا من أن يقف موقفا سالبا فى انتظار « الالهام » أو تحت رحمته ، فلا أحد يفوق الفنان فى القدرة على نقد نفسه ، ومعرفة دقائق « الالهام » و « التلقائية » وكيف تستحضر إذا تأخر هبوطها من السماء .

ثم يناقش فاليرى مسألة البناء الفنى ، أو الانشاء الفنى Composition (وهى كلمة كنا نستعملها فيما مضى ، ولكنها اختفت الآن من مناهج اللغات) . والبناء أو الانشاء ليس مجرد سرد ، أو ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا ، كأن نقول أن الحادث الفلانى بدأ فى يوم كذا ، والساعة كذا ، وفى المكان كذا ، فمثل هذه الصيغة تناسب دفاتر الأحوال ، ولكنها لا تنتمى إلى الفن . والبناء أو الانشاء الفنى لا يتبع مخططا بالمعنى المنطقى للكلمة ، أى يُقسَم إلى أبواب وفصول وفقرات ، ومقولات . . . الخ . فمثل هذا التخطيط لا ينتج أكثر من عظام يابسة شبيهة بعظام الهياكل العظمية . ولا تكفى فكرة العمل الفنى ، وحدها ، أو حتى التسلسل المنطقى الذى قد يناسب الدعاوى القانونية ، فالبناء عند فاليرى ، هو ما يحقق وحدة لا تنفصم بين الشكل والمضمون (أو المادة أو الموضوع) . ويترك للقارىء اختيار ما يعجبه من هذه المرادفات ، التى قد تناسب فنا ، وتناسب فنا آخر . فكلمة مادة لا تناسب الموسيقى أو الشعر ، ولكنها تناسب النحت والعمارة .

ويوضح فاليرى ما يقصده بالبناء ، فيقول أنه التناظر الصحيح أو التوافق فى الشعر مثلا بين محتوى القصيدة (لغتها) وشكلها أو صيغتها . فيجب أن يكون هناك تماثل وتناظر بين نغمة الكلمات وايقاعها ، ونبراتها ونبضها . . . الخ ، وبين شكلها العام . وأفضل مثل لذلك هو الموشحات والأراجيز . ولا يتجسم العمل الفنى ، ويدرك بناءه ادراكا كاملا ، إلا عندما يقدم حيا نابضا . فلا قيمة لأية قصيدة عندما يكتفى بتدوينها على الورق . ولا اختلاف بين القصيدة العادية والمسرحية الشعرية أو غيرها فى هذا الشأن . فكلاهما يتجمد إذا لم يتلى تلاوة صحيحة . وقد يساعد الالقاء باقتدار على اضفاء صفة

الشاعرية على مقطوعة نثرية هزيلة . كل هذا يجعل « الموضوع » فى الفن مسألة ثانوية ، وربما غير واضحة أو مفهومة . ولعلنا نطلق كلمة « موضوع » على ما يقوم به الفنان عندما يحول التأثرات التى بلا نسق منتظم ، والمهوشات السديمية ، إلى صيغ محدودة الملامح ، وينير العماء ويخلق منه شكلا شفافا مستحبا .

والحق أن تجسيم العمل الفنى مسألة حافلة بالصعاب ، وقد تلعب فيه الصدفة دورا كبيرا ، وليس هناك ما يمنع الفنان من الاستعانة بنماذج وأنماط سابقة لتيسير مهمته . فهو عندما يرسم صورة (بورتريه) مثلا قد يجمع بين ملاحظته الدقيقة لصاحب الصورة ، والنمط المحفوظ فى ذاكرته لما ينبغى أن تكون عليه هذه الصورة . ولا ينكر فاليرى دور وجدانيات الفنان فى تشكيل العمل الفنى ، وان صعب تحديدها لأنها مختبئة داخله ، لا يراها أو يدركها أحد ، بما فى ذلك الفنان ، الذى قد ينكرها ، أو يخجل منها ، باسم الموضوعية . ويغالط الفنان أيضا عندما يتوهم عدم المبالاة بالمتلقى ، أو زبائن فنه . فلهم دور مؤثر لاشك فيه ، ومع هذا فلا ينكر فاليرى أن هناك نوعين من الفن : نوع « يفصل » بالمقاس لكى يناسب الجماهير . ونوع آخر يخلق جماهير قادرة على تذوقه . وهذا النوع الأخير نفتقده فى مصر .

وخلاصة القول أن تجسيم العمل الفنى فن فى ذاته ، ويروى فاليرى قصة نقلها عن الكاتب الفرنسى جونكور صاحب الجائزة المعروفة باسمه (١٨٢٢ - ١٨٩٦) . الذى روى أن رساما يابانيا كان يزور باريس ، وقدم عرضا لأسلوبه فى الرسم أمام نخبة من عشاق الفن . وبعد أن جهز معداته أمسك باسفنجة ، وبلل اللوحة التى كانت مشدودة على اطار خشبى ، ثم ألقى نقطة من الحبر الهندى على اللوحة المبللة . وبعد أن انتشر الحبر ، لف جرنالا داخل كرة وأشعل نارا لتجفيف اللوحة . وبعد أن جفت بللها ثانية فى ركن آخر ثم القى نقطة حبر أخرى . . . الخ . وقال بعض المشاهدين : أنه دجال ، ولكن بعد أن انتهى من التجفيف والقاء الحبر أمسك باللوحة المشدودة ووضع بفرشاته بعض لمسات بارعة ، فبدت لنا صورة طائر جميل منتفش الريش ، هذا المثل يبين أن الرسام كان يتبع مخططا ، فيه كل الخطوات محسوبة بدقة ، مما

يثبت أن تنفيذ العمل الفنى نفسه فن لا يستهان به . وهذا يعنى أن كل الفنون قادرة على محاكاة فن الممثل الذى يواجه الجماهير ويعرف كيف يروضها ويستولى على لبها ، بعد أن يكتسب خبرة تساعده على الاستفادة من مواجهة الجماهير فى تنمية مواهبه وحذقه . والوحيد المحروم من هذه المواجهة هو الكاتب الذى يؤلف فى صومعته ويتخيل جمهوره ، وتارة يرفع بخياله من قدر هذا الجمهور ، ويتصوره جمهورا مثاليا يعجب بكل ما يبدعه فنانه الأثير ، وتارة أخرى يزدرى هذا الجمهور ويجعله غبيا يحتاج إلى كثرة التكرار والالحاح واللغة المباشرة لكى يفهم ما يقول .

والعمل الفنى ثمرة لجهد كبير متواصل ، ومحاولات تفوق الحصر ، يتراجع فيها الفنان مرارا إلى نقطة البدء ثم يستبعد أجزاء كثيرة لا يرضى عنها ، ويختار مرغما القليل مما يصلح له . وبذلك يضيع سدى جهد شهور أو ربما سنوات من التأمل المستقطر من خبرته الطويلة فى الحياة . كل هذا يشعر به المتلقى ، فى ثوان معدودة ! فنحن ننظر نظرة خاطفة إلى أية آية من آيات العمارة ، ولا تستغرق مدة عرض التمثيلية الدرامية الشعرية أكثر من ساعتين ويشاهدها المتفرج العادى دون احساس بالمواضع التى يعتز بها المؤلف ويراها جديرة بتخليد اسمه ، أما من يدعى بالناقد فانه يرتزق من تصيد الهفوات ، ولا يحقد عليه المؤلف لأنه يعرف أن عمله لا يكسب دائما فى الجولة الأولى ، فهو بحاجة إلى تكرار ، حتى يقترب المتذوق من التعاطف على الفنان ، ويصبح العمل الفنى « أفيونة » أبناء جيله والأجيال القادمة . وشبه فاليرى أثر العمل الفنى تشبيها بليغا بكتلة صخرية كبيرة تقع فى ثوان قليلة ، بينما يحتاج رفعها إلى أعلى القمة اعتمادا على الجهد البشرى إلى عناء ومشقة وجلد وحذق وفهم واقتدار حتى تستقر فى موضعها الصحيح . وهذه هى رسالة الفنان ، ويالها من مهمة خارقة ، فكثير من الكتل الصخرية لم يقدر لها أن تصل إلى مستقرها الأخير فى القمة ، وقد تكون الكتلة الصخرية ضخمة ، ينوء عن حملها بشر ، وربما كانت القمة أعلى بكثير مما يتوقع الفنان .

وخلاصة القول أن تأثرنا الأولى بالعمل الفنى لا يتكافىء مع قدرتنا على التذوق . ومن ثم فإننا نسىء تقديره ونغبنه أو قد يحدث العكس ، أى أننا

نغالى فى الاعجاب به إلى حد انكار نسبته إلى الابداع البشرى . أو ننسبه إلى المصادفة ، أو بانه رمية بغير رام ، وبوجه عام أن هذا العمل يشغلنا بعد ذلك ويملأ وجداننا وذهننا ويحرك خيالنا ، ويتحول المتذوق إلى مبدع دون أن يدرى ، ويتجلى هذا الابداع أولا فى تقييم العمل الفنى الذى رضى عنه ، والذى ربما أصاب المتذوق « بعدوى » تدفعه إلى تجربة الابداع أيضا .

ويرى فاليرى أن هذه العلاقة الغريبة بين الفنان والمتذوق ، والتى تبدأ أحيانا بجهل كل طرف بنوايا الطرف الأخر ، وغاياته وتطلعاته ، وربما تحول هذا الجهل إلى عداء ، يراه ضروريا ، لكى يحدث العمل الفنى أثره المنشود فلولا ذلك ما حدثت التفاعلات الشعورية فى وجدان المتذوق ، ودفعته إلى الشغف بالعمل الفنى ، ومحاولة معرفة أصله وفصله . وهذه ميزة للأعمال الفنية بمعناها الصحيح ، فكم شاهدنا أعمالا فنية نكتفى برؤ يتها بأعيننا أو بالاستماع إليها بأذاننا . وينتهى هذا الأثر دون أن يترك شيئا فى أعماقنا ، ينعكس على سلوكنا وأفعالنا . وما لم يحدث ذلك لن يزيد العمل الفنى عن أوراق كتاب لو كان أدبا أو قطعة من القماش لو كان لوحة مصورة . . الخ .

ولكن هناك شرطا هاما يضعه فاليرى ، فمن الضرورروى أن يقدم العمل الفنى تقديما صحيحا وكاملا يتناسب مع المادة الفنية الوسيطة . فلا يكتفى فى حالة الموسيقى بتدوينه على أوراق « النوتة الموسيقية » وحتى فى حالة الشعر ، لا قيمة لأى قصيدة تدون فى كتاب ولا تلقى ، ويختار من يلقيها بعناية لشد آذان ووجدان المستمع ، فيشعر بمدلولها ، ويتمثل كيف خطرت فى بال مبدعها ، ويستنكر فاليرى الاساءة إلى الشعر عند تدريسه مشوها ممسوخا كتمارين للقدرة على الحفظ والاستظهار ، أو الهجاية إذا كان درسا مكتوبا ، وأضيف إليه اختيار الشعر كنماذج لأسئلة النحو ، أو قد يلقى على الطلاب بطريقة منفرة تقضى على معنى الشعر والفن .

أما الطريقة المثلى فإنها تسوقنا إلى التغلغل فى قلب الشاعر ، وتدفعنا إلى تكرار الاستمتاع بالشعر ، والتفاعل معه ، حتى نشعر أحيانا كأننا نحن الذين نظمناه ، أو قد يبدو لنا فى أحيان أخرى ، شيئا يفوق الخيال البشرى ولا يعقل أن يكون من نظم بشر ، ولعله من فعل الانس والجن . ولا ننكر أننا بعد

تذوق الآيات الخالدة فى الفن بمختلف أنـواعها ، نـزداد ميلا إلى استبـطان أنفسنا . فلعلها تحتوى على كنوز مماثلة للكنوز التى نبعت منها هذه الدرر التى قد يكون لها دور مغناطيسى يلم شتات « برادة » مشاعرنا المتناثرة ، أو يجتذب درة قابعة فى أعمق أعماق وجداننا ، تنبهنا إلى أن هناك قبسات الهية كامنة فينا ، فيدفعنا هذا إلى اكتشاف طبائعنا الفنية ، وما يناسبنا من أدوات تعبير قادرة على التوفيق بين ايقاع ونبضات الصوت الداخلى الذى يرن فى أعماقنا ، والأشكال التى ربما كـانت تقليديـة ، تعيننا عـلى صياغـة أحاسيسنـا . وقد لا نرضى عن كل هذه الأشكال فنبدع أشكالا جديده تضـاف إليها وتيسـر الابداع لمن يجيئون بعدنا .



١٦

نظريات مؤرخى الفن
(فورينجر)[١]

من ألمانيا بزغت فلسفتا التاريخ والفن وبلغت أوجها فى القرن التـاسع عشر ، وعندما عرفت أكثر الحضارات القديمة وأكتشفت مجاهل القارات ، وازدادت معرفتنا بالفن زيادة كبيرة لم تعرفها العصور الغابرة ، وبعد أن ابتعد الفلاسفة عن بحث قضايا الفن ، وآثروا الأهتمام بـالعلم والأخلاق ، كـما نلاحظ فى فلسفات ديكارت واسبنوزا ولايبنتز عادوا مرة أخرى إبتـداء من القرن الثامن عشر ، فرأينا حتى كانط الـذى لم تكن لديـه تجربـة تذوق فنى

(١) Wilhelm Worringer (١٨٨١ - ١٩٦٥) .

فعلية ، يبحث موضوع الفن ، ومعايير التذوق ، وسار على هديه الفلاسفة الألمان ، وكان لأكثرهم دراية كبيرة بالفن ، كما نلاحظ فى حالة هيجل وشوبنهاور ونيتشة ، والفوا مراجع ضخمة فى الاستاطيقا وتاريخها بلغت ستة أجزاء عند الفيلسوف الألمانى فيشر . وحدث اهتمام مماثل عند المؤرخين ، ابتداء من مؤرخ الفن الشهير ڤنكلمان فى القرن الثامن عشر الذى أولع بالتراث الأغريقى ووضع مرجعا هاما ما زال يستحق القراءة ، وبلغ الاهتمام بتاريخ الفن ذروته عند مؤرخ الحضارة الشهير ياكوب بوركارت الذى اهتم على الأخص بتاريخ عصر النهضة ، وفنه . وحظيت الموسيقى باهتمام الجميع ، ووضع الفلاسفة جملة نظريات فى استاطيقيتها . ولن نستطيع استيفاء الكلام عن كل هذه الفلسفات ، ومن ثم سنكتفى بنظريتى اثنين من المفكرين الذين كرسوا حياتهم لفهم الفن وتاريخه . وكان لهم أثر على الاتجاهات الفنية الحديثة حتى خارج المانيا . هذان المفكران هما فورينجر ، وفولفلين الذى سنتحدث عنه فى الفصل التالى .

وفورينجر (فيلهلم) اعترض على التعميم والاعتقاد بأن المبدأ الأساسى للفن هو التعبير وحده ، أو القدرة على التغلغل أو التقمص الوجدانى فى أعماق العمل الفنى . فقال أن التغلغل الوجدانى يصدق عن التجربة الاستاطيقية فى حالة تأمل الأشياء أو الأعمال الفنية ذات التكوين العضوى أو الحيوى . ويقابله الميل للتجريد الذى نبحث عنه فى الأجسام غير العضوية أو فى التكوينات ذات المظهر الهندسى .

وفى الحالة الأولى (التقمص الوجدانى) تعنى المتعة الاستاطيقية أن أستمتع بذاتى من خلال موضوع حسى يختلف عن نفسى ، فأتغلغل بوجدانى داخله وأصفه بالجمال ، وما أتقمصه موضوع من الحياة ، أشعر بطاقته الحيوية ، وبتفاعلاته ، وتردده بين الصراع والانجاز . وقد كان هذا المعنى هو ما جال بخاطر الفيلسوف الألمانى ليبس Lipps مخترع كلمة einfuhlung التى ترجمناها « التقمص الوجدانى » . وقد ذكر أن تجربة الادراك الحسى تتحول إلى استمتاع استاطيقى عندما أكون قادرا على التقمص الوجدانى للموضوع المحسوس ، وبذلك أصفه بالجمال ، أى عندما استطيع أن أحيا من خلاله .

ويوصف الموضوع بالقبح عندما أعجز عن تقمصه وجدانيا . ولكن ما غاب عن « ليبس » هو أن هذا الافتراض لا يصح عن كل فنون التاريخ ، فكثير من المبدعات الفنية فى عصور كثيرة لن نستطيع أن نتقمصها وجدانيا ، ومع هذا فلا يصح انكار صفة العمل الفنى عنها . ومن ثم فلعل المؤرخ الألمانى « رييل » Riegl كان أقرب إلى الصواب عندما نسب الخلق الفنى إلى القدرة على « موضعة » إرادة الخلق الفنى . وبذلك نفى الرأى الذى ساد طويلا منذ عهد أرسطو على اعتبار القدرة على المحاكاة أساسا للفن ، فهذه القدرة تقع خارج نطاق الاستاطيقيا ، وقد أخطأدعاة حركة الطبيعانية naturalism (وقد فضلت هذه الكلمة على المذهب الطبيعى أو الطبيعية ، لأنها المذهب الذى يغالى فى تقدير دور التأثر بالطبيعة فى كل الجوانب كالفن والعلم . . . إلخ) عندما اعتقدوا أن المحاكاة أساس كل فن ، ولكن المهارة اليدوية لا تعنى الاستاطيقا . وقد كانت هذه القدرة منفصلة من قديم الأزل عن الدافع الفنى بمعناه الصحيح ، ونلاحظ هذا الانفصال فى فن مصر القديمة . فحقا هناك بعض نماذج اتبعت فكرة المحاكاة كتمثال الكاتب الجالس القرفصاء . ولكن الفن بمعناه الأسمى ، أى « فن البلاط » قد ابتعد عن كل محاولات الواقعية . هذا يعنى أن الفن بمعناه الحق يشبع حاجات نفسية أعمق من المحاكاة الآلية المزعومة ، أو الاستمتاع بنسخ نماذج طبيعية . والأصح هو ما قاله المفكر شمارزو Schmarsow « الفن يمثل جدلا أو حوارا مع الطبيعة » فلا عجب إذا اتسمت الأعمال الفنية العظيمة فى أغلب عصور التاريخ ، بابتعادها عن الطبيعة ، أو مسخها لها ، ونصادف هذا حتى فى الأعمال التى نطرب لها ، ونشعر فى حضرتها بقدرتنا على التغلغل الوجدانى فى أعماقها ، أى نستمتع بأنفسنا من خلالها .

ولكن هذا المبدأ لا ينطبق فى حالات كثيرة . خذ مثلا « الهرم » أو أعمال الفسيفساء فى الفن البيزنطى . هل نستطيع القول بأننا قادرون على تقمصها وجدانيا . ولعل العكس هو الصحيح . فنحن نشعر حيالها بشعور ينافى التقمص الوجدانى ، أى الشعور بالتجريد ، وهو المحور الثانى الذى تركز عليه الابداع الفنى خلال التاريخ فى رأى فورينجر . وقد لاحظ أمثلة له حتى فى

الفن البدائى ، وكذلك فى فن أعلى الأمم حضارة ، بينما تراجع الميل للتجريد عند الاغريق ، لأن فنهم يمثل فكرة التقمص الوجدانى ، على خير وجه .

فما هو الدافع إلى التجريد ؟ . يرى فورينجر أن الاجابة كامنة فى مشاعر الأمم المبدعة للفن . فعندما تكون الصلة بين الانسان وظواهر العالم الخارجى ، صلة شعور بوحدة الوجود وصلة تعاطف ، يكون أميل إلى إبداع فن من نوع « التقمص الوجدانى » أما الدافع إلى التجريد فيظهر فى حالات الشعور بعدم الرضا عن العالم الخارجى ، وفى حالات الخوف من هذا العالم ، ومن المكان والفضاء ، التى تولد شعورا بالضياع فى هذا العالم . ومن المؤثرات الأخرى الشعور بتقلب العالم ، وعدم ثبات أى شىء فيه . وقد دفع هذا الشعور الفنانين إلى انتزاع كل مظهر عابر دال على التفرد من الأشياء . وأضفوا عليها مظهرا أبديا عندما ابتكروا أشكالا مجردة ، تشعرهم بالسكينة والطمأنينة فى عالم متقلب غدار ، وانتزعوا هذه الأشكال من سياقها الأصلى والطبيعى الخاضع للتغير ، واستبعدوا منها كل آثار الارتباط بالحياة لتحقيق ثبات القيم الكامنة فيها . وهكذا ظهرت الأشكال الهندسية المعتمدة فى تكوينها على القوانين العليا للتناسق والايقاع والكمال .

وقد أخطأ بعض المفكرين عندما تصوروا هذه الحالة وقفا على الشعوب البدائية . وألفوا قانونا يقول إنه كلما ضعفت ثقة أى عنصر من عناصر البشرية فى مظاهر العالم الخارجى ، ازدادت دينامية البحث عن نماذج للجمال المجرد ، ولا يعنى هذا أن البدائى كان أكثر الحاحا فى البحث عن الانتظام فى الطبيعة ، أو أنه يشعر بهذا الانتظام أكثر من غيره ، ولكن السبب الأصلى هو أنه شعر بضياع روحى وسط مظاهر العالم الخارجى ، وأحس بغموضها ونزوائيتها وغدرها . وقد دفعته هذه الحالة النفسية إلى اضفاء صورة الانتظام والضرورة على الأشياء . وبذلك خلق المعانى المجردة .

ومن الغريب أن يعود هذا الشعور إلى الانسان بعد أن ارتقى وزادت سيطرته الروحية على الأشياء ، بعد آلاف السنين من التطور ، فهو قد لجأ أيضا للمجردات ، يحتمى بها من عالم المتغيرات الذى يزعجه ويعجز عن اخضاعه لقوانينه . وهكذا انتشرت فى العالم المتحضر النظرات القائلة بأن الأشكال

الهندسية هى أسمى أشكال الفن . حتى قال شاعر ألمانى رومانتيكى شهير (نوفاليس) إن حياة الألهة تتبع الرياضيات ، وكذلك الدين رياضة بحتة .

هذه هى قصة انقسام الفن إلى نوعين ، أحدهما يدعونا إلى التقمص الوجدانى للطبيعة وخلق أعمال فيها نفس حيوية الطبيعة . ونوع آخر ابتعد عن حيوية الأشياء ، وآثر بناء فنه من خطوط بسيطة تؤلف انتظاما هندسيا ، وتشعر مبتكرها بأكبر قدر من السعادة والمتعة عندما تزعجه ظواهر الحياة باضطرابها وغموضها ، هذا النوع الأخير اختفت فيه كل معالم الاتصال بالحياة والاعتماد عليها .

فالبدائى عندما أنشأ فنه حاول انتقاء نماذج لموضوعات فنه بعد تنقيتها من كل شوائب الحياة التى تسبب التشتت والاضطراب ، نماذج تشعره بوحدة الموضوع الفنى ، وبذلك خلق موضوعا حسيا فى مظهره ، بعد أن استبعد منه كل ما يصعب التعبير عن فرديته ، وهكذا ظهر الفن اللاتشخيصى الذى يحول الشىء المجسم إلى شىء مسطح ، واستبعد المكان والفضاء ، باعتبارهما عائقين ، يحولان دون رؤ يتنا للأشياء فى فرديتها ووحدانيتها

وإذا استعرضنا تاريخ الفن سنرى أن هناك عصورا كانت تنشد الفن بمعناه الأول ، أى كابداع لعمل نستطيع أن نتقمصه وجدانيا ، ويشعرنا بنبضات الحياة والواقع الذى نعيش فيه . وقد درج المفكرون على تسمية هذه النزعة بالواقعية التى يراها فورينجر أنسب للأدب ، ولذا يفضل عليها « الطبيعانية » التى يراها سمة من سمات فن الإغريق والرومان ، وكذلك فن عصر النهضة . ويتميز هذا الفن بالاقتراب من كل فن تميز بحيويته وبالتصاقه بالحياة ، لا لأن الفنان يسعى لتصوير الموضوعات ونقلها كما هى فى الحياة فى تجسيمها وألوانها . . إلخ ، ولا لأنه يحاول الايهام بأنه يقدم موضوعا حيا ، ولكن لأن شعوره بجمال الشكل الحيوى الأقرب للحياة قد استولى على لبه ودفعه إلى اشباع هذا الشعور ، ومن ثم اختار الخطوط والأشكال التى تصادفه فى الأجسام والأشياء الحية ، وبلغ هذا الاتجاه ذروته فى عصر النهضة الذى عرف بأمانته فى نقل الطبيعة ، فالفن عنده ينشد الحقيقة والواقع . هكذا لم يعد تذوق الفن يحتاج إلى المشاعر الاستاطيقية وحدها ، المتحررة من الواقع

والمنفعة ، كما اعتقد الفلاسفة ، وفى مقدمتهم كانط ، لأن مضمونه الأدبى فى طابعه ، يتناول موضوعات متعلقة بالواقع ، أى بالطبيعة خارج الانسان ، وبالمشاعر والعواطف الإنسانية داخله . وقد ظن أنصار هذا النوع من الفن أنه هو وحده الجدير باسم الفن ، ورأوا الأنواع المقابلة له ، أى التى لا تنقل الواقع والطبيعة ، كما هى ، بعيدة عن الفن ، أو تمثل تدهوره واضمحلاله . ولكن البحث أثبت أن الفن الأصيل الذى عرفه الإنسان قد اتجه اتجاها مقابلا ، فالدافع الفنى ، لم يهدف إلى نقل الواقع أو محاكاته ، أو تكراره ، ولكنه اتجه إلى التمرد على ظواهر العالم الخارجية بتقلباتها واضطرابها ، ومن ثم فإنه ابتدع أشياء أو مواقف أو نماذج يرتاح لها من معاناته من وطأة المدركات الحسية المرتبطة بالواقع والطبيعة . وكان أول ما ارتاحت إليه النفس هو المجردات الهندسية ، المتحررة من كل روابط خارجية بالعالم ، فهى لا تنبع من عقل الفنان الخاضع خضوعا كاملا لأحاسيسه الممثلة للعالم الخارجى ، ولكنها تنبع من أبعاد غائرة فى النفس الانسانية . وكما قال فورينجر ان المشاهد لا يشعر بالارتياح والسكينة إلا إذا شعر أنه فى حضرة المطلق . وعلى هذا يعد خلق المجردات الهندسية نوعا من اعادة الخلق الخالصة التى تبدأ من حالة ما قبل الإدراك الحسى للعالم الخارجى ، فلا خلق فنى من المواد الجاهزةالتى يراها ويسمعها الفنان ، فلابد من أن يتجاوزها ، إلى عالم المجردات السابقة لها . ويحقق الفنان هذه الغاية باستبعاد متمثلاته للعالم الخارجى ، واستبعاده أهم عنصرين تعتمد عليه هذه المتمثلات ، أى المكان والزمان . ويعتمد أيضا على التخلى عن علاقاته بالأشياء ، وبذلك يشعر بأصله الأبدى ، وبأنه فى حضرة معان أبدية أستبعد منها مئات المظاهر الحسية ، التى قد تفسد نقاءها الأصلى . ولا عجب إذا بدت الأعمال الفنية بعد تجريدها على هذا الوجه غير مفهومة ، أو مقبولة من الحس ، لأنها لا تتكلم لغته ، ولا تخضع لضروراته ، فهى لا تهتم بالأبعاد الثلاثة التى اعتدنا أن نرى فيها المكان ، ولا بكل مظاهره الحسية .

ويقول فورينجر أن « المكان » هو العدو الأساسى لكل من يبحث عن التجريد ، ومن هنا كان أول شىء يكبته الفنان .

وهكذا اهتدى الفن التجريدى ، حتى فى صورته عند البدائيين إلى أشكال فنية جديدة ، أنتزع منها كل شوائب المدركات الحسية ، ولم يبق من الأجسام الأصلية سوى تجريد لها ، يستطيع الخيال أن يكمله ، ويراه شيئا مكتملا فى ذاته .

وكان هذا ما فعله قدماء المصريين ، وغيرهم من الشعوب العريقة . فهم لم يكترثوا بالمتمثلات المادية ، أو بالأبعاد المختلفة للمكان ، واكتفوا بالمسطحات . ولم يعنوا بمحاكاة تعرجات الخطوط ، وفضلوا عليها الخطوط المستقيمة أو المنحنيات الدائرية إذا عجزت هذه الخطوط المستقيمة عن تحقيق غايتها ، أو التناسب المنشود . وعلى هذا لم يعد جمال الأشكال الفنية عند المصريين القدماء مسألة مرتبطة بالواقع الحى ، أو بالمتمثلات الطبيعية ، ولكنه أصبح مرتبطا بتناسب الأجزاء ، وخضوعها لمحور واحد . ويعد الفن المصرى القديم مثلا فذا لتحقيق الفن التجريدى فى أسمى حالاته . ولم تستطع الشعوب القديمة الأخرى تحقيق مثل هذه الغاية السامية ، ولذا بدا فنها خليطا من الفن التجريدى والفن الخاضع لمؤثرات طبيعية .

وقد ظن بعض مؤرخى الفن ، عندما قارنوا فن مصر القديمة بالفن الأغريقى مثلا ، أن الفنان المصرى القديم كان متخلفا ، أو كان عاجزا عن الادراك الحسى السليم الذى يساعده على تمثيل الواقع بأمانة ، ونسوا أن ما ابتغاه هذا الفنان كان شيئا أبعد ، وهو ارغام النماذج الطبيعية على الخضوع لتصوراته الهندسية المجردة ، وعلى اتباع خطوط مستقيمة لا وجود لها فى الواقع المحسوس . فقد كان تصوره للأبدية ، وللخلود يحتم عليه أن يجرد الأشياء من كل ما نسميه حيوية . de organicisation

قصارى القول أن ما اعتقده أرسطو ، وساد طويلا عن اعتماد الفن على محاكاة أو تمثل العالم والأجسام الخارجية لا يمثل إلا غاية اليونانيين ، وغاية بعض العصور التى سارت على منوالهم كعصر النهضة ، والقرن الثامن عشر (الكلاسيكية الجديدة) . ولكن الاستقراء يبين أن الفن الغالب قد نزع إلى التجريد كوسيلة للراحة ، وسط اضطراب العالم ، وصوره ، والفنان عندما يعبر من أعماقه عن مثل هذه المعانى يشعر بالتحرر من كل أوصاب الحياة

الواقعية ، وصورها ومظاهرها . وإذا أضطر إلى الاستعانة بأشكال من عالمه المحيط به ، فانه يضطر إلى تحويرها وتحريفها حتى يخلق منها عناصر ينظمها تنظيما جديدا يناسب تصوراته المجردة .

ولربما اختلفت الشعوب فى ايثارها الفنى المعتمد على التجريد ، أو الفن المعتمد على التقمص الوجدانى ، Einfuehlung ، كما اختلفت العصور أيضا الاختلاف نفسه . والمعيار الذى وضعه فورينجر لتحديد ذلك هو ما ذكرناه فى البداية ، فالشعوب التى تشعر باطمئنان إلى الواقع وليس لديها أى تطلعات خارجية ، أميل إلى النوع المعتمد على التقمص الوجدانى ، والشعور بالتعاطف على العالم والمحسوسات . فهى تتعلق بالوجود تعلقا شبيها بالدين ، ولا ترى داعيا للتسامى عليه ، فهى تعشق الدنيا وكل ما هو دنيوى ، وتثق فى أحاسيسها ، وما يرتبط بها من أحكام عقلانية . وهذا يفسر الفن الإغريقى بمظاهره الواقعية العقلانية . ولطالما ظهر له مقلدون باسم الكلاسيكية التى نفرت من كل المجردات واللامعقولات .

وعند الشرقيين ، على عكس ذلك : الحس خداع ، وكل وعى وتعقل خاضع للحس خداع أيضا ، والمخرج الوحيد هو التحرر من كل خداع والتسامى إلى عالم فنى مجرد من كل خداع . هذه هى غاية الدين والفن على السواء . ويتردد تاريخ الفن بين هاتين الغايتين . فكم أعقب العصور الكلاسيكية عصور تمردية ، انتهت بالهروب من الواقع ، بينما رأت هذه العصور نفسها أن الهرب من هذا الواقع دليل الأمانة ، وبغض الخداع . وعندما كانت تعجز عن ابداع فن مجرد ، فإنها كانت تعبر عن هذه المشاعر باعجابها بالفنون القديمة ، وبخاصة الفن المصرى القديم . وكما قال فورينجر : « أن أى انسان شاهد عظمة الفن الأثرى المصرى الذى يتجاوز كل قدراتنا على الفهم ، أو شعر ولو بنزر يسير من دوافعه النفسية ، سيرى روائع الآثار الكلاسيكية ، (اليونانية الرومانية) كأنها ابداع صبيانى ، ساذج ، لم يمر بتجربة الارتياع ، (الذى يزهدنا فى كل المظاهر الخارجية الطبيعية) وهكذا ستبدوله كلمة « جميل » تافهة ، ولا قيمة لها ، ولن يكون موقف من ألم بالفلسفة الأرسطية المدرسية وحاول أن يقابلها بحكمة الشرق ، أسعد حظا .

فهـو سيكتشف أن الفن الأوربى الحـديث (الـذى ارتكن عـلى الـدعـايـة الإغريقية) قد ارتفع فـوق قدر ضيئـل جدا من الخيـال والقدرة الإبـداعية والإحساس الفنى .

على أن التجريد والتسامى على الواقع لا يستمر طويلا ، فسرعان ما يخلق حالة من التعاطف على العالم ، الكامن داخل كل انسان ، ولكن التعاطف فى صورته السامية هذه ليس تعاطفا ساذجا ، ولكنه تعاطف يستند إلى زيادة ثقة الانسان بنفسه وبخياله وبقدرته على اعادة تشكيل الواقع . هذا يعنى أن كل فن تعاطفى (أى يعتمد على التقمص الوجدانى) ، لا يخلو من عنصر تجريد . وكل فن تجريدى لا يخلو من عنصر تعاطفى كامن ، يظهر للوجود عندما ينجح الفنان فى التعبير عن غايته .



فولفلين والحتمية الفنية

أغلب الظن أننا ما زلنا لا نعرف من هو فولفلين Woelfflin (١٨٣١ - ١٩٠٨) ولذا سأتكلم عنه ببعض الافاضة التى قد تفيد دارسى تاريخ الفنون التشكيلية ، ولا سيما فى عصرى النهضة والباروك . كان أبـوه من علماء فقه اللغة أو الفيلولوجيا . درس فى ميونـخ ، وتأثـر بياكـوب بوركـارت المؤرخ السويسرى ، وخلفه فى شغل كرسى أستاذية تاريخ الفن فى جامعة بال ، ثم انتقل إلى برلين ، وانضم إلى الأكاديمية البروسية ١٩١١ ، ثم عمل أستاذا فى جامعتى ميونيخ وزيورخ على التعاقب .

* اللوحات المستشهد بها متضمنة فى ملحق الصور فى آخر الكتاب .

ويرتبط إسم فولفلين بقضية هامة وهى دور الفرد فى تطوير أساليب الفن . وتتفرع هذه القضية من قضية هامة فى فلسفة التاريخ وهى دور الفرد و « البطل » فى صنع الأحداث والطفرات التاريخية . وقد استقطبت هذه الفكرة أعلام التاريخ ، فانحاز بعضهم إلى تمجيد البطل والبطولة ، كما رأينا عند كارلايل ، وانحاز بعض آخر إلى الاعتقاد بأن الشعوب هى البطلة الحقيقية . وتولستوى من أفضل من مثلوا هذا الرأى الأخير .

وإذا عدنا إلى فلسفة تاريخ الفن سنرى فولفلين من أنصار النظرة الأخيرة التى عبر عنها فى عبارته الشهيرة « تاريخ الفن بلا أسماء » واستهانته بدور الفردية الفنية وأثرها فى تسيير أحداث التاريخ . إذ ينسب كل تحول فى النظر والأساليب الى روح العصر Zeitgeist « فلا شىء ممكن التحقيق فى كل وقت وعصر » ، ومن ثم لن يستطيع أى فنان تجاهل أوضاع العصر وحدوده . فهى تتحكم فى رؤ يته الفنية ، وتحدد له مفردات لغته الفنية وأجروميتها . فهو يستطيع اثراء الأشكال الفنية ، ولكنه لا يستطيع أن يتجاهل المشكلات التى تطرحها . ويرى فولفلين أن وسائل الرؤ ى الفنية وأساليب التمثيل الفنى لها تاريخ خاص يتجاوز الأذواق القومية والفردية . ومن الخطأ الاعتقاد بأن الاتجاهات والغايات الذاتية دائمة التغير ، وأن لكل فنان ذخيرة من الوسائل والأساليب التى يستعين بها وفقا لمشيئته .

فكل فنان يتزود من بداية طريقه برؤ يا فنية تفرض عليه وبأسلوب يتحكم فى طريقة تعبيره الفنى بحيث يرى الأشياء من خلال صيغ وأشكال لا فضل له فى ابتكارها ، بل ويرغم على الرسم باتباع خطوط محددة ، وعلى اختيار الألوان والمتوافقات اللونية تبعا لضرورات العصر . وبعبارة أخرى أنكر فولفلين دور الارادة والاختيار فى التعبير والابداع ، أو حتى فى اختيار الفنان مضمونه الفنى . وهكذا تكون هناك قوانين منظمة للفن ، فى جميع خطواته ، بغض النظر عن المؤثرات الخارجية كأحداث المجتمع ، والبيئة ، والتكوين النفسى للفنان .

فالفنون التشكيلية فى أى عصر تكشف عن خصائص متماثلة ، يستطاع الكشف عنها فى « العمارة » و « النحت » والتصوير . وهذا الاطراد نابع من

ضرورة داخلية كامنة فى روح العصر ، أى لا يمكن التغلب أو التمرد عليها . ومن حسن الحظ أن روح العصر لا تثبت على حال ، فهى تتغير وتتبدل وفقا لقوانينها الطبيعية ، بغير تدخل من البيئة أو الفنان على السواء .

وقد انتقد مذهب فولفلين وما فيه من جبرية صارمة ، واضطر إلى تصحيحه ، فى بعض مواضع ، فاعترف بدور الفنان وايجابيته ، ولكنه لم يتراجع عن فكرته الأساسية عن الضرورات الموضوعية الكامنة فى كل عصر ، التى تتحكم فى العمل الفنى ، ويضطر الفنان إلى اتباعها ، لأنه لا يتمتع بحرية تزيد عن حرية الاختيار بين ممكنات فى نطاق ما تفرضه عليه روح العصر . والفنان حر فى اختيار ما يصادف من تقنية وقوالب وأساليب وموضوعات ، وإذا توهم أن هذه المقومات من صنعه كان مخطئا تماما مثلما يخضع الصانع للحرفية المهنية وأدواتها ويضطر إلى استعمالها إلى أن تبطل ويبتكر العصر (لا الأفراد) أدوات جديدة تحل محلها . ويتمخض مذهب فولفلين عن نتيجة عجيبة هى الفصل بين عالم الفن والحياة المحيطة به ، وكأن التفاعل بينه وبين سياقه الاجتماعى وهم ، وبذلك يكون الفنانون من أهل الأبراج العاجية ، ولا يلزم أن يتلقوا أو يتعلموا ليعرفوا خصائص أسلوب عصرهم ، لأنه سيتكشف من خلال أعمالهم حتى إذا لم يعوا ذلك . وهكذا فسر فولفلين قضايا عويصة فى تاريخ الفن التشكيلى مثل اتجاه الأخوين فان أيك فى هولانده فى القرن الخامس عشر إلى الطبيعانية[1] الحديثة كأمر محتوم وليس اختيارا فرديا ، وكذلك اتباع ليوناردو دافنشي للكلاسيكية ، وبغض ميكلانجلو لمثل ذروة النهضة ورفض كارافنجو لمحسنات مذهب الأهوائية (وهذه ترجمتى لكلمة mannerism) . فهو يرى أن القول بحرية الفنان الكاملة فى ابداع عمله ، بغير خضوع لروح العصر ومستلزماته ، أو القول بأن الفنان لا يواجه معايير محدده للحقيقة والذوق وأساليب أو موضوعات وأشكال تنظم له مادته الفنية يتعارض مع كل بحث فى تاريخ الفن وأساليبه ، لأن كلمة « أسلوب » نفسها توحى بالتفاعل بين ارادة الفنان ومواهبه ، وبين الغايات التى يمليها العصر ، ومن يشاهد الأعمال الفنية دون أن يعرف أصحابها سيكتشف على التو أساليب

(١) هذه هى ترجمتى لكلمة naturalism .

ابداعها والعصور التى تنتمى إليها ، ومن ثم ففى وسعه أن يكتب تاريخا للأساليب والقيم والمعايير الفنية حتى إذا لم يعرف أسماء هؤلاء الفنانين .

وشبيه بهذا الاتجاه الإتجاه الآخر الذى بدا بهيجل وتصور تاريخ الفن ، تعاقب أساليب وأساليب مضادة ، على نحو شبيه بالحوار بين السؤال والجواب ، الذى قد ينتهى بمحاولة لإزالة التعارض بين القضية ، ونقيضها ثم يظهر أسلوب جديد يتعرض أيضا لما يناقضه وهكذا دواليك ، أى أن تاريخ الفن على شكل تموجات فيها صعود وهبوط ولها ايقاع ينظم ذبذبة الاهتزازات بين مختلف الأساليب ، وبذلك يكون التاريخ نوعا من الموسيقى ، أو عملا فنيا يلعب فيه التباين دورا أساسيا . لن نستطرد فى هذه القضية الكبيرة ونعود إلى كتاب فولفين الرئيسى « مبادىء تاريخ الفن »[1] الذى أنشأه تبعا للمسلمات الآنفة الذكر عن حتمية الأساليب الفنية .

وفيه يرى فولفلين أن الفنانين لا يعنون بكل تأكيد بالمسائل التاريخية الخاصة بالأسلوب . وكل ما يعنيهم هل وفقوا فى عملهم أم لا ، وهل هو قريب من ذوق المتلقى ، ويذكره بشىء ما صادفه فى حياته ، أم أنه يبدو غريبا ، بعيدا عن تصوره ؟ والواقع أن مؤرخى الفن لم ينجحوا فى حث الفنانين إلى الالتفات إلى جدية رسالتهم ، ومن ثم اعتقد الفنانون أن هؤلاء العلماء أو المؤرخين قد ركزوا اهتمامهم على مسائل غير فنية عندما حاولوا فهم الفن كتعبير فحسب . فنحن قد نعرف مزاج الفنان ، لكننا لن نفلح فى ادراك كيف ظهر عمله الفنى إلى حيز الوجود . ورأى فولفلين أن كل هذه الاعتراضات لا تنفى دور مؤرخ الفن وعنايته بتعدد الأشكال التى يظهر فيها الفن ، وبحثه عن المؤثرات الكامنة وراء العمل الفنى ، واختر لها ما تشاء من أسماء مثل « روح العصر » Zeitgeist أو الاتجاه السائد ، أو الطابع العرقى » فهى تتحكم فى أسلوب الأفراد والعصور والشعوب ، وأهم من ذلك ممكنات الرؤيا الفنية التى تيسرت للفنان وتحكمت فى اختياره للخطوط والأشكال والألوان . فالفنان غير قادر على اختيار كل شىء فى كل وقت . والرؤيا الفنية

---

(١) Grundbegriffe Kunstgeschichliche (١٩٢٢)

لها تاريخها ، والتفرقة بين أسلوب الرؤ يا الفنية فى مختلف العصور مسألة تاريخية تتركز عليها مهمةتاريخ الفن .

ولنضرب مثلا لتوضيح ذلك . فهناك فنانان رغم تعاصرهما ، الا أن بينهما اختلافا واسعا فى الاتجاه والمزاج . انهما الفنان الأيطالى (فى عصر الباروك) برنينى والمصور الهولاندى تيربورش . فالاختلاف كبير جدا بين الشخصيات المصورة عند برنينى الهائجة المضطربة ، و « شخصيات » تيروبورش الوديعة الناعمة ، ومع هذا فإننا إذا وضعنا لوحات الفنانين جنبا إلى جنب وقارنا الملامح العامة لتقنيتهما سنرى أن بينهما قرابة كبيرة . فهما تعتمدان على بطش اللون أكثر من اعتمادها على الخطوط ، أى أنهما من أتباع ما سماه فولفلين « باللونيات » وليسا من أتباع الخطيات[7] . وهذه سمة القرن السابع عشر التى يتميز بها على القرن السادس عشر . فقد حكم على الفنان برنينى أن يعبر باللونيات وحدها ، ولم يكن قادرا على الاعتماد على « خطيات » القرن السادس عشر . فثمة اختلاف بين الموضوعات المعتمدة على الحركة فى عصر الباروك ، وكانت « اللونيات » أسلم وسيلة للتعبير عنها ، والموضوعات الساكنة فى عصر النهضة وقد ناسبتها « الخطيات » فالقرنان يتحدثان لغتين فنيتين مختلفتين .

والقرن السادس عشر كان قرن الخط أو الخطيات فلا عجب إذا عنى كل من الايطالى رافاييل والايطالى أيضا جورجونى بالتعبير عن الجمال « بهذه الخطيات » . والأمر بالمثل فى هذا القرن نفسه فى شمال أوربا . فنحن إذا قارنا مصورا من الجنوب (ايطاليا) كميكلانجلو ومصورا من ألمانيا (الشمال) كهولباين الصغير (هانس) سنراهما يتشابهان فى استخدامهما للخطوط فى التعبير . هذا يعنى أن الاشتراك فى النظرة « الخطية » من سمات العصر بغض النظر عن الاختلافات القومية بين الشمال والجنوب .

وسمة أخرى من سمات القرن السادس عشر هى اتباع الأشكال المغلقة (التقتونية)[8] التى لم تكن مزاجا فرديا ، ولكنها كانت تمثل اتجاه عصر بأكمله

---

(٧) بالانجليزية خطيات Linear ولونيات Painterly .

(٨) tectonic وتعنى الأشكال المغلقة ، أى المكتملة الحدود بعكس الـ Atectonic « المتفتحة »

فى الشمال والجنوب على السواء . ومع هذا فان « تقتونية » الكلاسيكية الإيطالية فى القرن السادس عشر بعيدة الاختلاف عن تقتونية الكلاسيكية الفرنسية فى القرن السابع عشر . هذا يعنى ان استخدام كلمات عامة مثل تعبير أو محاكاة ، كما اعتاد الفنانون وبعض مؤ رخى الفن لن يوضح اختلاف عصر من الأخر . ومن ثم وجب البحث عن سمات أخرى لتحديد هذه الاختلافات ، ومن بينها سمة « الشكل المغلق » الذى تبدو فيه اللوحة المصورة لها وحدة عضوية كاملة تجعلها مكتفية بذاتها وفى غير حاجة إلى مزيد . ولمن يعرف الموسيقى كانت مؤلفات العصر الكلاسيكى من هذا النوع ، كما يتبين من أعمال هايدن وموتسارت ، بخلاف المؤلفات الرومانتيكية التى تتصف بأنها ذات « شكل متفتح » ترى أن الشكل المغلق دليل على الجمود ، ومن ثم فإنها ابتعدت عن « السيمترية » وتحديد الأشكال بخطوط قاطعة واهتمت أكثر من ذلك بكل ما يفصح عن الحيوية والاستمرار اللامتناهى ، وسنعود إلى هذه الخاصة باسهاب أكثر .

واختلاف آخر لاحظه فولفلين وهو اتجاه القرن السادس عشر (الكلاسيكى) إلى وضع مكونات اللوحة متجاورة وكأنها تنتمى إلى مسطح واحد بعكس القرن السابع عشر الذى عنى باظهار المكونات متعاقبة وكأنها تتحرك من بعيد إلى قريب ، وبذلك وفق فى إظهار العمق ، فأوحى بالحركة ، وأضاف بعدا آخر تفتقر إليه لوحات القرن السادس عشر . واتجه التطور من أسلوب القرن السادس عشر (الكلاسيكى) إلى أسلوب القرن السابع عشر (الباروك) إلى الابتعاد عن « الكثرة » multiplicity إلى العناية بابراز « الوحدة » ومن دلائل ذلك أن مكونات اللوحة الكلاسيكية تبدو كأنها مستقلة رغم محاولة الفنان الجمع بينها فى « وحدة » جامعة . وعلى عكس ذلك فإننا فى فن الباروك نرى وحدة الكل تتحكم فى أجزاء اللوحة . بحيث يتعذر فصل أى جزء منها ، لأنه سيبدو شذره بلا معنى ، ويجىء بعد ذلك خامس المبادىء التى اكتشفها فولفلين عند مقارنته لفن القرن السادس عشر (الكلاسيكى) والقرن السابع عشر (الباروك) ، وهو وضوح الفكرة أو الموضوع فى لوحات العصر الكلاسيكى . وهذه ظاهرة متفق عليها عند مؤ رخى الفن والأدب والفلسفة ،

بخلاف الباروك الذى استغنى عن هذا الوضوح باختياره ، لا عجزا عن تحقيقه ، وإنما للتعبير عن الروحانيات اللامتناهية والابتعاد عن وضوح الحدود التى توحى بمادية الموضوع أو جموده ، ومن ثم لم يغد النور واللون وسيلتين لتحديد الشكل ، ولكن أصبح لهما دور خاص بهما .

ولا جدال أن هذه المبادىء لن تدرك ادراكا صحيحا ، كما أراد فولفلين إلا إذا عرفت كاملة بكل تفاصيلها التى تدل على غزارة معرفة فولفلين للعصرين اللذين خصهما بدراسته لأنه أراد أن يؤكد أنه لم يهتد إلى هذه المبادىء بطريقة « قبلية » ، كما هى العادة عند « المثاليين » من المان وغيرهم ، ومن ثم دعم هذه الدراسة بمستنسخات مؤيدة لوجهة نظره تدحض كل الاعتراضات التى وجهت إليه . ولن أتناول كل هذه المبادىء ، ولكننى سأذكر أمثلة من بعض هذه المبادىء تساعدنى على توضيح فكرة الحتمية الفنية عند فولفلين .

وأول مظاهر الشكل المغلق فى القرن السادس عشر هو « السيمترية » التى تتبين من محاولة خلق توازن بين نصفى اللوحة أفقيا ورأسيا . وتعمد القرن السابع عشر الاخلال بهذا التوازن ، ومن هنا بدا النصفان غير متماثلين . وحرص القرن السادس عشر على السيمترية حتى عند تصوير الموضوعات المتحركة فبدت أحيانا بعيدة عن الحياة والحيوية ، عند صغار المصورين ، الا أن عظماء الفنانين الكلاسيكيين قد تجنبوا عيوب السيمترية فكانوا ينظمون الشخوص فى شكل سيمترى ، وينوعون أوضاعها بحيث توحى أحيانا باللاسيمترية ، اما بتنويع الاضاءة أو بالابتعاد عن المطابقة اللونية بين نصفى اللوحة .

ومن أهم دعائم الشكل المغلق (التقتونى) الانتظام الذى قد يقترب من الشكل الهندسى ، وهذا يفسر شدة عنايته بالخطيات والتدرج المنتظم فى توزيع النور والظل . وتتبين هذه الظاهرة عند مقارنة لوحة للمصور الألمانى البرخت دورر (القرن السادس عشر) باحدى لوحات المصور الهولاندى رمبرانت (القرن السابع عشر) . فالأول حريص على استخدام خطوط منتظمة نكاد نتبين استقامتها أو استدارتها ، وعلى العكس استخدم رمبرانت خطوطا مهوشة ، أضفتها الألوان ، والظلال القاتمة التى كان رمبراندت مولعا بها .

والفضاء عندما يظهر فى لوحات « النهضة » الكلاسيكى يظهر متدرجا فى القتامة ، وكما ذكر دافنشى وهو من ائمة الكلاسيكية فى القرن السادس عشر : « بالرغم من أن الأشياء التى تواجه العين تبدو وهى تتباعد تدريجيا وكأنها تندمج وتتلاصق ، فاننى سأضع قاعدة لهذا التباعد بحيث نستطيع تبين مكونات اللوحة محددة المعالم حتى إذا ظهرت وكأنها مندجة مثلما يحدث فى الموسيقى عندما تبدو النغمة متصلة ولكننا نستطيع تبين مكوناتها » .

وأسلوب « التكوين المغلق » متأثر بأسلوب العمارة فهو مثلها يخطط خطوطا رأسية وافقية تجعل علاقة الأشياء بعضها ببعض تبدو منتظمة ومحددة ، وعلى عكس ذلك ففى أسلوب « الأتقتونية » المتفتح يتضاءل الاهتمام بالأشكال ذات التكوين المعمارى ، المكتفية بذاتها . ويصبح أهم شىء نعنى به هو نبضات الحياة التى تشعرنا بحركة المتكونات وتلونها . ففى الحالة الأولى نشعر بقيم « الكينونة » أما فى الحالة الثانية فإننا نشعر بقيم التغير والصيرورة . (ومعذرة لأننى خرجت عن قاعدتي التى التزمت بها واستخدمت مصطلحين فلسفيين) .

ومن الأمثلة التى ذكرها فولفلين فى معرض حديثه عن التكوين أو الشكل المغلق ، صورة العرايا عند الايطاليين التى تدل على مدى تركيزهم على المظهر الحسى للجسم الانسانى وتكوينه المعمارى . أما فى حالة رمبراندت أو روبنز عند الهولانديين فالعرايا يظهرن كأنهن أطياف أو جزء من الطبيعة . فلا خطوط محددة ، أو انحناءات متعرجة بانتظام . وباختصار الشكل عند الايطاليين الخاضعين للرؤ يا الكلاسيكية شكل مكثف بذاته ، أما عند الألمان فهناك ما لانهاية له من الأشكال المعبرة عن اللاتناهى واللا محدد ، فلا عجب إذا استبعدوا كل الزوايا القائمة ، والخطوط المستقيمة وابتعدوا عن كل معنى هندسى . والفن الكلاسيكى متناسب ، فيه نسب واحدة تتكرر مع اختلاف المقاييس ، بحيث تبدو الأشكال وكأنها منقولة عن التماثيل المنحوتة . وبدت هذه المظاهر دالة على الجمود عند الطرف الأخر ، ومن ثم فإنه عندما استعان بالخطوط أظهرها منسابة وكأنها أمواج حرة الحركة .

و« الكثرة » و « الوحدة » مبدأ آخر اكتشفه فولفلين فى معرض دراساته للفنـين الكلاسيكى والباروك . ففى العصر الكلاسيكى كانت علاقة الجزء بالكل مختلفـة عن نفس هذه العـلاقة فى البـاروك . إذ كان الجـزء فى الفن الكلاسيكى مستقلا رغم تحقق الوحدة بين الأجزاء . أما الباروك فالغى وحدة الأجزاء فى سبيل تحقيق وحدة لا تتجزأ للعمل الفنى فى جملته،وكـل مبادىء فولفلين تسعى لتحقيق هذه الغاية . فاللونيات قد حققت انهاء الانفصال بين مكونات الشكل ، ومبدأ التعاقب قد قضى على الأسطح المنفصلة التى توحى بالثبات واحل محلها تعـاقبا متحـركا ، وأنهى الاتجـاه إلى الأشكال المتفتحة (الأتقتونية) العلاقات الهندسية الجامدة ، وحوَّلها إلى شكل دينامى معبر عن الحركة والتغير . وفى فن الباروك ، اختفى ترتيب الأشياء جنبا إلى جنب ، والكشف عن التباين المحدد الواضح بين مكونات اللوحة ، كما اختفى أيضا الميل إلى اظهار الأشيـاء المنفصلة وكأنها متسـاوية فى الأهميـة ، ومن ثم فإن التفاصيل تثير الاهتمام لذاتها ، بغض النظر عن تبعيتها للفكرة العامة للوحة ، ومن أمثلة ذلك لوحة « المسترخية » لتسيانو الايطالى التى تمثل أطرافـا محددة بوضوح ومنسقة فى تناغم بديع ، ولكنه لا يخفى مزايا هذه الأجزاء . فكل مفصل يعبر تعبيـرا واضحا ، وحتى الأصـابع نسـتطيع أن نتـأمل كـل منها وحده ، فنشعر بمتعة لاحد لها ، وقد نستطيع تقسيم اللوحة الواحدة إلى جملة لوحات صغيرة كل منها له كيان ذاتى وله شخصيته المميزة . أما الباروك فقد اتجه إلى غاية مختلفة ، فمفاصل الجسم الانسانى لا تبدو واضحة ، وأهم ما يثير الانتباه هو الايحاء بالحركة . فليس لتكوين الجسم وأسلوب الربط بين الأجزاء المختلفة نفس الأثر الذى تتركه لوحة الكلاسيكى تيسانو ، فالأهم من ذلك هو « الكل » ككل فى تعبيره عن فكرة واحدة ، لا تدرك من أى جزء فى ذاته . فإذا تأملنا احدى لوحـات الحسان التى رسمهـا الأسبانى فيـلاسـكيث من القرن السابع عشر سنرى أن جمالها يعتمد على وحدة الحركة ، والتفاصيل كلها فى خدمة هذا المعنى ، فوضع الرأس ، وحـركة الـذراع ، والمرآة التى تحملهـا الحسناء ، وغطاء السرير . كل هذه التفاصيل لا قيمة لها فى ذاتها بمعزل عن الفكرة العامة للوحة . وقد تكررت ظـاهرة المعنى الكـلى الذى يـطغى على التفاصيل فى عصـر الروكـوكو (القـرن الثامن عشـر) كما يتبـين من لوحـة

معروفة : « مدام ريكامييه » لدافيد .

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى مبدأ آخر لڤولفلين : « مبدأ الوضوح واللاوضوح » . أو مبدأ الوضوح المطلق ، والوضوح النسبى . سنراه يكرر ما قيل فى النقد الأدبى ، عند مقارنة بين كلاسيكية القرن الثامن عشر ، والحركة الرومانتيكية فى الشعر . فقد كان الوضوح والتمايز شرطا أساسيا للشعر الكلاسيكى ، كما ذكر « بوالو » متأثرا بنظرية ديكارت فى المعرفة . ثم جاءت الرومانتيكية المولعة بالغموض واللامتناهى ، فرأت أن أسوأ أنواع الشعر هو الشعر الواضح الذى يفهم على وجه واحد . فمن المظاهر الهامة للفن ، أن يثير حيرة المتلقى ، ويدفعه الى تذوقه تذوقا شخصيا لا يخضع لمعيار واحد ، والأعمال الفنية التى يجمع المتذوقون على الاعجاب بها لنفس الخصائص ، هى الأعمال الضحلة الهزيلة ، وقد كرر ڤولفلين هذا المعنى عند مقارنته بين نظرة الباروك والنظرات السابقة له ، والتى كانت تطالب بالوضوح وتعتبر الغموض عيبا ، والشكل الناجح هو الذى يفصح عن كل ما يدور فى خلد الفنان . وبعد العصر الكلاسيكى اتجه الفن إلى تصعيب مهمة العين ، وأضاف لمسات للوحة الواضحة ، تزيدها غموضا ، يدفع المتذوق إلى حل طلاسمها . فالمثل الأعلى الكلاسيكى يدعو إلى تحقيق الوضوح بحيث تتسنى رؤ ية كل الدقائق والتفاصيل ، دون ترك أى شىء لاستنتاج المتلقى أو المتذوق ، أو يُختلف على تحديده . فمثلا فى لوحة العشاء الأخير لدافنشى ظهرت جميع أيادى الحواريين (٢٦ يدا) ولم يخف دافنشى أى يد تحت المنضدة . وكذلك فعل مصورون أخرون ممن رسموا نفس الموضوع الذى كان شائعا فى عصر النهضة ، وعندما طرق رمبراندت (القرن السابع عشر - الباروك) نفس الفكرة فإنه قدم ستة شخصيات لها اثنى عشر يدا ، ولكنه لم يظهر سوى خمس أيادى فقط . فالباروك لا يميل إلى المغالاة فى التوضيح والافصاح . فلا داعى لأن يذكر كل شىء ، لو كان من الميسور ترك أشياء كثيرة للحدس والتخمين . والجمال أيضا لم يعد جمالا شفافا متناسقا متوازنا (مكشوفا) ، ولكن أصبح مغلقا بنقاب ، وضع ليكشفه المتذوق بنفسه . وتراجع الولع بالأنماط والنماذج الثابتة التى تفصح عن كل تفاصيلها وحلت

محله مشاهد كأنها أطياف أو ظلال يختلف فى تأويلها ومعرفة دلالتها . على أن الفن الكلاسيكى قد صادف صعوبات لتحقيق الوضوح ، كما يشتهى . ففى بعض المشاهد التى تصور أشجارا على بعد أضطر المصور إلى التخلى عن قاعدته ، ورسم الأوراق متلاحمة . فبدت كلطشة من اللون لا يسهل التعرف على تفاصيلها . ولما كان القرن السابع عشر معنيا بتصوير الموضوعات المتحركة ، لذا اعتمد على عدم الوضوح فى تحقيق غايته فبدت أشكاله نصف واضحة أو مهوشة توحى بالحركة والاهتزاز . وأعرب دافنشى الكلاسيكى عن تمسكه بمبدأ الوضوح إلى حد أنه ضحى بغاية « الجمال » ودعا المصورين إلى الابتعاد عن تصوير مشاهد مبهمة كمنظر أوراق الشجر الخضراء وأشعة الشمس منعكسة عليها ، لما تحدثه من ظلال قد يفسد وضوح مظهرها ! والنور له دور هام فى الفنين الكلاسيكى والباروك . وفى الفن الأول يساعد على زيادة توضيح التفاصيل ، أما فى الباروك فقد ابتعد عن هذا الدور ، وأصبح للظلمة والقتامة دور أعظم ، بل امتد هذا الدور حتى طغى على الموضوعات الأساسية فى اللوحة ، وساعد على اخفائها لزيادة تشويق المتذوق إلى ما يختفى وراء هذه الظلمة . ولقد رسم العصران لوحات ليلية . ففى عصر النهضة صور كثيرة تدور احداثها فى الليل ، وتظهر شخصوها داكنة نوعا ، ولكنها تظل محتفظة بتمايز ملامحها . أما فى الباروك فلا مشكلة على الاطلاق . إذ تعد معظم صوره صورا ليلية ، حتى ما حدثت أحداثه فى الصباح الوضاح .

وافتقار الشمال إلى ضوء الشمس وكثرة غيومه وراء ولعه بالظلمة والبعد عن الوضوح . وهذا ملحوظ فى أدبه وأساطير الغابات والحكايات الخرافية ، التى ينطلق فيها الخيال بعيدا عن الواقع المرئى الملموس ، ولعل هذا هو الذى دفع نيتشه إلى بغض الشمال واتجاهه إلى إيطاليا ، أرض الوضوح والشمس الساطعة . وفى الموسيقى الايطالية أيضا نلاحظ دقة تحديد اللحن (الميلوديا) التى يستطاع التقاطها من أول استماع لها ، وانشادها ، لأنها غالبا ما اتصلح للغناء ، ولذا اشتهرت أيطاليا بأنها بلد « البل كانتو » اما فى الشمال فهناك ميل ظاهر إلى النفور من هذا الوضوح . فموسيقى الشمال شديدة التركيب والتشابك ، لذا يصعب الاحساس بها بغير تركيز شديد ، وقدرة كبيرة على

ادراك أصواتها المتعددة. التى تعطيها عمقا لاشك فيه ، وبجعلها قادرة على الاكتفاء الذاتى ، بغير عون من الصوت الآدمى الذى يحتاج إلى تدريب طويل لغناء نغماتها البعيدة عن الوضوح والسهولة ، فلا عجب إذا أضطر فاجنر إلى الانتظار سنوات طويلة حتى درّب أبطال أوبراته أو موسيقاه الدرامية ـ كما سماها ـ لأنهم كانوا يؤثرون الغناء السهل ، على الطريقة الأيطالية .

هذه هى المبادىء الخمسة التى اكتشفها فولفلين ، ولكنه لم يذكر لنا تفسيرا واحدا لأسبابا الأختلاف بين الشمال والجنوب ، أو بين العصر الكلاسيكى ، وعصر الباروك ، ونسى أيضا أن يفسر أسباب التحول فى الأساليب ، .وأغلب الظن أنه اعتبر هذه الجوانب مسائل غيبية لا داعى لاضاعة الوقت فى استقصائها ، والمهم أن نعرف آثارها ونسير على هديها عملا يقول نابليون on sengage , puis on voit وربما صحت نظريته فى حالة أصحاب الأسلوب الواحد ولكن هل تنطبق هذه النظرية على العصر الحديث والتقلبات الأسلوبية عند استرافنسكى مثلا فى الموسيقى أو بيكاسو فى التصوير ، وكما قال ارنولد هاوزر فى كتابة فلسفة تاريخ الفن : أن فولفلين وأغلب مؤرخى الفن قد اهتموا بالتعميم والجوانب المشتركة ونسوا الفروق الدقيقة الهامة ، التى تفرق بين من ينتمون إلى العصر الواحد ، وظن أن هذه الاختلافات كمية فحسب وليست نوعية . فالأعمال الفنية تبدو فى نظر المتذوق المتحرر من أى نظريات فلسفية أو تاريخية ، منفردة تماما ، وليست شذرات أو أحداثا فى تيار الابداع الفنى أو مجرد أمثلة فيها يفسر الحدث السابق ما أعقبه من أحداث ، ومن ثم فعادة لا يهتم متذوق الفنون ـ عندما يرى لوحة لسيزان ـ بمعرفة أثر السابقين عليه ، أو بالأصول التاريخية لمذهب التأثيرية . وخير ما نختتم به هذا الفصل هو قول تولستوى لضيف فرنسى « لا تسألونى اعن كيف تطورت القصة . فلا تقولوا لى أن ستندال يفسر يلزاك ، أو أن بلزاك وراء فلوبير . فكل هذا الكلام خيال فى خيال من أوهام النّقاد . . . فكل عبقرية لا تستمد كيانها من عبقرية أخرى لأن العبقريات مستقلة بعضها عن بعض . . . » .



التصوير والموسيقى
(من بودلير إلى كاندينسكى)

قد يظن أننى أنوى اقحام نفسى فى عالم الشعر ، ولست خبيرا فى هذا الميدان ، ولا يحق لى اصدار أى أحكام ، هناك من هم أقدر منى على إصدارها ولكن الاستاطيقا قد أقحمتنى رغم أنفى ، بعد أن تدخلت الفنون وتشابكت ، ولم يعد مستطاعا الاهتداء إلى أى فن فى نقائه السابق ، ومن ثم فإننى سأتناول قضية هامة هى أثر الموسيقى على غيرها من الفنون ، الذى طغى ، وخلق مدارس متعددة أكثرنا لا يعترف بها لأنها حطمت التقاليد القديمة فى الفن ، وخلقت أعمالا قد يتعذرتذوقها لأنها لم تعد تمثل العقل والواقع ، مما دعا كثيرون إلى التشكك فى قيمة الفن مادام لا يحدث المتعة التى نشعر بها فى حضرة الأعمال الفنية التقليدية ، ولا يحقق نفعا مماثلا للعلم ، فلربما كان له دور سالب . فكثيرون من الفنانين أتباع هذه المذاهب الجديدة قد ماتوا فى شرخ الشباب ، أو أدمنوا المخدرات ، أو اعترفوا بشرعية الانتحار ، بعد أن أطلعهم الفن على عوالم متناهية ، خالية من أوصاب الواقع البغيض .

والعلاقة الوثيقة بين الموسيقى والأدب . أو بين الأدب والتصوير قديمة مألوفة ولا تحتاج إلى مزيد من التنويه . والأوبرا والغناء مثلان معروفان لامتزاج الموسيقى والشعر ، وكم هناك من موضوعات أدبية تناولها التصوير ، وبخاصة

الموضوعات الدينية وعاشت فى ظلها عصور طويلة من الفن . فكل مشاهد الكتاب المقدس مصورة على جدران الكنائس ، بل وهناك فنانون قدموا قصصا ومشاهد مسرحية بالصور ، وهل ننسى المصور الإنجليزى هوجارت ومجموعة لوحاته الشهيرة سيرة داعر Rakes pragress التى حولها سترافنسكى حديثا إلى أوبرا ، وأغلب لوحات الفرنسى دومييه مشاهد أدبية مصورة ، ولكن الجديد هو ما طرأ من تبدل على علاقة التصوير بالموسيقى . ويعزى إليه التحول الكبير فى التصوير من فن تشخيصى شديد الخضوع للواقع إلى فن لا تشخيصى متحرر . وقد مر هذا التحول فى مراحل مختلفة بدءا بالإنطباعية عبر التكعيبية والسيريالية وغيرها إلى أن انتهى آخر المطاف عند التجريدية التى جعلت التصوير موسيقى خالصة .

ويخطىء من يعتقد أن هذه الصلة الوثيقة بنت القرن التاسع عشر ، فكما ذكر ادوارد لوكسبيسر Lockspeiser فى كتابه عن « الموسيقى والتصوير » نقلا عن مؤلف انجليزى شهير هو سير انطونى بلنت : « لربما اعتبرنا بوسان أول من طبق فكرة المقامات الموسيقية على التصوير « فثمة مشاهد توحى بالاعتماد على المقام الدوريانى ، ومشاهد أخرى تتبع المقام الليدى lydian لما فيها من روح مأسوية غير بطولية . وقدم بوسان المشاهد العاطفية فى لوحته أورفيوس وأوريدتشى تبعا للمقام الهيبوليدى hypolydian وهكذا تخيل سير ادوارد بلنت بوسان بعد أن كتب سيرته أول من تنبه إلى العلاقة بين الموسيقى والتصوير فى العصر الحديث ، ومن المعروف أن المقامات الدوريانية والليدية والهيبوليدية أسماء مقامات قديمة كانت معروفة فى جميع العصور السابقة للنهضة ، وبطل استعمالها الآن .

على أننا لا ننوى هنا تقديم تاريخ للفن ، ويهمنا فقط الناحية الاستاطيقية ، ومن ثم سنتناسى دور مصورين عظام مثل تيرنر وموسيقيين فطاحل مثل فيبر وبرليوز وغيرهم فى تدعيم هذه الصلة ، وننتقل مباشرة إلى الشاعر الفرنسى الكبير بودلير الذى سماه المرحوم عبد الرحمن صدقى : « الشاعر الرجيم »(٩) ، وكان معنيا بالتصوير والموسيقى معا . فهو فى قصيدة بعنوان la musique يقول كثيرا ما تثيرنى الموسيقى وكأنها البحر ، أو لعلها

تستولى على أو « تركبنى » فهى فن اللامتناهى واللا محدد ، انها فن عاصف قاهر يغمرنا كالبحر . ولعله كان متأثرا عندما كتب هذه القصيدة بافتتاحية « الهولاندى الطائر » لفاجنر وما فيها من موسيقى للبحر تهيج أحيانا بقصد الدلالة على متدعياتها الشبقية .

فموسيقى فاجنر تصدم المستمع ، وتهزه ، وتنقله إلى عالم آخر . وعندما قابل بودلير فاجنر ولم يكن فاجنر قد الف روائعه الأخيرة ، إذ مات بودلير سنة ١٨٦٧ قال له : انني تخيلت كأنني أنا الذى ألفت هذه الموسيقى . ولعل ما تحدثه هذه الموسيقى من رعشات شبيهة بالانتعاظ nouveau frisson هو الذى جذبه إلى هذه الموسيقى الجديدة ، كما جذبت أتباعه أمثال الشاعرة الفرنسية جورج صاند . فبعد الاستماع إلى موسيقى فاجنر شعرا بخواء العالم والسماء أيضا . فلا عجب إذا بدأ بعد ذلك تيار فى جميع الفنون ، وبخاصة التصوير ، شعاره المضمون صفر pictures of nothing اتجه إلى إعادة النظر فى أكثر اللوحات الغامضة التى قد توحى بالكآبة والتشاؤم والسوداوية ، مثل لوحات « بليك » الشاعر الانجليزى ، وتيرنر وديلا كروا وكأنها تعكس أشعار الملك لير عند شكسبير وهو على حافة الجنون عندما صرخ وقال « سأفعل مثل هذه الأشياء ـ أم ما هى ؟ فلا أعرف ما هى ـ ولكنها ستفزع الأرض ومن عليها » .

ويهمنا التركيز على ميدان التصوير ، وفيه سنصادف مصورا رمزيا : « أوديلون ريدون» الذى اعترف دائما بالطبيعة الموسيقية لفنه الرمزى وقال « الموسيقى تحدث حساسية حادة أقوى من أى انفعال . والموسيقى خطرة ولكنها نعمة لأولئك الذين يعرفونها » . واندفع ريدون فى تصوير الأحلام تمشيا مع نصيحة بودلير بأن الحقيقة لا تكتشف الا فى الحلم ، وهكذا ظهر بتأثير الموسيقى فن مقابل للفن التشخيصى الملتزم بالواقع ، دفع النقاد إلى قسمة المصورين إلى نوعين : مصورون سمفونيون(أو مصورون تجريديون بلغتنا الحديثة) ومصورون تشخيصيون ، ومع هذا فان ريدون لم يعترف بنفسه مصورا « سمفونيا » وقال إنه مصور رمزى ، وتزودت أحلامه وأوهامه بالهاماته الموسيقية ، وأفضل أمثلتها المجموعة المسماة dans la reve وكان ريدون عازف

فيولينة وصديقا للموسيقى الفرنسى ارنست شوسون ، وكثيرا ما اشتركا فى عزف ثنائيات ، وبان أثر ذلك فى رسومه التى وصفها بأنها قادرة على الإلهام ، ولا يستطاع تحديدها أو تعريفها . فهى لا تمثل شيئا أو تحدده ، وتنقلنا مثل الموسيقى إلى عالم غامض بعيد عن التحديد .

وهكذا كان لفاجنر دور بارز فى توجيه حركتى التصوير والشعر فى هذه الحقبة ، وقد نبه إلى ذلك بول فاليرى عندما تحدث فى العيد الخمسينى للحفلات الموسيقية لاموريه وقال « ان أى تاريخ للأدب فى القرن التاسع عشر ، يغفل المشكلات التى نبعت من الموسيقى المعاصرة سيفتقر إلى الكثير ، لأنه لن يفهم لنقصه وزيفه . فكل تعبير خال من الموسيقى يجب اقصاءه » .

على أن ما جاء به بودلير وريدون لم يزد عن تلميح إلى التفاعل بين الموسيقى والأدب والتصوير . وظهر هذا الأثر واضحا جليا عند جول لافورج (١٨٦٠ - ١٨٨٧) الشاعر الرمزى الذى قال ان غاية التصوير غير محددة فهو لا يهدف إلى غاية محددة كالإيهام بمحاكاة المرئيات ، وأغلب الظن أنه يرمى إلى ترتيب الألوان والخطوط والأشكال على نحو قريب مما يحدث فى الموسيقى ، فلا غرو اذا بان أثره فى عالمى الموسيقى والتصوير ، كما أثبت مؤلف كتاب Lafor-gue et la musique (١٩٢١) الذى تحدث عن اعجاب ديبوسى به ، وقال أنه لولا موته المأسوى فى سن السابعة والعشرين ، لما كان مستبعدا اعتباره رائد الانطباعية الموسيقية . وقد عاش فى برلين فى جو موسيقى دائم .

ومن الغريب أن لا يتحمس لافورج لموسيقى « الكونسير » ، ولكنه تحمس لموسيقى الشوارع الباريسية والسيرك ، والبيانولا » . ! وكأنه يمهد لسترافنسكى .

ولنترك هذا الاستطراد ونعود إلى أهم ما حققه لا فورج وهو الصلة الانطباعية بين الموسيقى والتصوير . إذ قال أن الصورة الفنية الحقة هى التى

---

(٩) ربما كانت هذه التسمية متجنية . وهناك كاتب انجليزى معاصر « كريسستوفر أشروود » قد وصف بودلير بأنه كان معتدينا إلى حد المغالاة رغم أن فسقه قد أزعج المحافظين ، ورغم أنه بدا كفيلسوف للعشق عذبته النساء ، وثائر يحتقر الدهماء ، وأرستقراطى يبغض الطبقة الحاكمة .

تحدث فى رؤ يانا هزه مماثلة للأثر الموسيقى[١٠] ، وبغير ذلك سيكون تأثيرها عاطفيا فارغا ، أشبه بالحب العذرى أو الأفلاطونى . والموسيقى بالمثل يجب أن تتحول إلى ذبذبات نغمية تحس بها أعصابنا السمعية . وقيل أنه تأثر فى هذا الرأى بالعالم الألمانى هلمهولتس والعالم الفرنسى شارل هنرى اللذين كانا يسعيان لقياس أحاسيس الرؤ ية والسمع بطريقة فسيولوجية . وذكر لافورج « أن مبدأ ذبذبات اللون واضح بوجه خاص فى أعمال المصورين الفرنسيين بيسارو ومونيه . ففيها يتألف السطح من لمسات راقصة دقيقة من اللون منتشرة فى كل اتجاه ، وكأنها تتصارع على لفت انتباه المتفرج ، فلا وجود لميلوديا متفردة فى هذه الأعمال واللوحة تمثل سمفونية متنوعة ، حية ، أشبه باللغط النغمى فى آية فاجنر « لغط فى الغابة فى أوبرا زيجفريد » التى تتهامس ، وتتناجى وكأنها تتنامى أيضا لجذب انتباه المستمع (ذكرها فى « موسيقى المستقبل ») .

فهنا نسى فاجنر هل يصور ، أم يعرض لحنا محدد الملامح ، يحفظه جمهور أوبراته . والحق أن مقطوعة « لغط فى الغابة » من أوبرا زيجفريد تكشف فعلا دراسة فاجنر لأساليب الانطباعيين ، فنحن نستمع فيها إلى الصمت وهو ينمو ، عندما تدب فيه الحياة رويدا رويدا ، فيتغير لونه تغيرات متلاحقة إلى أن تمتزج وتنتج ألوانا أخرى تمثل أصوات الغابة التى تتنوع تنوعا لا نهاية له . وهكذا يكون ما كتبه لافورج قد مهد للارتباط بين الانطباعية فى الموسيقى والتصوير. إذ ظهرت لوحات بيسارو بعد نضجه ١٨٦٦ ، ولوحات مونيه ١٨٦٩ ، وقبل ذلك كتب فاجنر « لغط فى الغابة » من ١٨٥٧ إلى ١٨٦٥ .

وننتقل إلى أديب من الهواة ، لأنه كان طبيبا فى البحرية وترك أثارا قليلة ، ولكنها أثرت كثيرا على علاقة الأدب والتصوير والموسيقى . إنه فيكتور سيجالين (١٧٧٨ ـ ١٩١٨) واسمه الأصلى ماكس أنيليه Anely ، وينتمى إلى أسرة من المكتشفين لحضارة الصين وجزر الشرق الأقصى ، وترك جملة دواوين من الشعر الرمزى ، وتوطدت علاقته بالموسيقى الفرنسى ديبوسى والمصور الفرنسى جوجان ، ووضع جملة مخططات للأوبرات بالاشتراك مع

(١٠) فى الأصل الأنجليزى Orgasm أى رعشة الشهوة .

ديبوسى أشهرها أورفيو ملكا Orphee roi وقصة علمية خرافية بعنوان :
dans un Monde sonare

وكل ما يبغيه هو أن يَسمع ويُسمع . ولا وجود لشخصية فعلية مثل أورفيوس استحضرت فيها القوى « الأورفية » فى الأسطورة، اليونانية القديمة التى جعلت للموسيقى والنغم قدرة سحرية تساعدنا على تقمص شخصيات مختلفة عندما تنتقل من جسد لآخر ، ومن عالم إلى عالم . فهى اللغة المشتركة التى يفهمها البشر فى أى جسد يتقمصونه ، أو يحلون فيه . هذا يعنى أن هناك جوهرا نغميا يحتوى على مكونات من الأحساسيس الأخرى غير السمع كالبصر واللمس ، ونحن قادرون على ترجمة كل لغات الفنون إلى موسيقى . وبذلك تكون الموسيقى هى لغة الفن ، سواء عبرنا عن ذلك بالكلمات أو الألوان أو الأحجار . وموسيقى جزيرة باورى - التى زارها سيجالين وجوجان - هى اللغة الوحيدة للتفاهم ، وقد عاشت هذه اللغة طويلا إلى أن قضت عليها التبشيرية المسيحية ، والموسيقات الرخيصة للمستعمرين . وقد وضع سيجالين دراسة لها بين فيها اكتمال التعبير اعتمادا على موسيقى ماورى ، بعد أن رجع إلى كتب الرحالة الذين سبقوه ، وقسم الدراسة إلى خمسة أقسام عن المثل الأعلى لهذه الموسيقى وغايتها وملاحظات عن دور الآلات الموسيقية وبخاصة الفلوت ، والقوقعة البحرية ، والطبول ، وخصائص التلوين الصوتى فى غناء الآدميين ، وطبيعة الايقاعات الثنائية والثلاثية ، وقد أعجب ديبوسى بكل هذه الدراسات لأنها رفعت الموسيقى إلى درجة الكفاية الذاتية ، ومن الغريب أن يتحقق ذلك فى حضارة توصف بالبدائية ، ولكنها فى الحق أرقى من حضارتنا ، كما لاحظ « جوجان » عندما أدرك إلى أى حد اساءت إليهم حضارتنا عندما فرضت عليهم . ومن ثم وضع سيجالين رواية تخيل فيها جوجان وهو يسعى لتخليص سكان هذه الجزيرة من مؤثرات المدنية الحديثة ، ويعيدهم إلى حالتهم الأولى التى كانوا يستمتعون فيها بالحياة ، ففى رأى سيجالين : الفطره أهم من كل شىء ، وفى حاله الفطرة نشعر بالتصوير والموسيقى وهما يحدثان أحاسيس مترابطة ، وقد حاول جوجان فى لوحاته أن يجعلها « تنبه الفكر مثلما يحدث فى حاله الموسيقى بغير اعتماد على التصورات

العقلية ، والمنطقيـة ، وانما فقط اعتمـادا على العـلاقة الخفيـة بين وجـداننا وتكوينات الخطوط والألوان » فقـد سار عـلى منوال مصـورين آخرين مثـل ديلاكروا وبوسان اللذين سعيا لاعادة التصوير إلى حالته الموسيقية التى عرفها أولئك الذين عاشوا عـلى الفطرة وعرفوا الفن بمعناه الصحيح .

ولم يقتصر الأمر على جوجان ، إذ كان فـان جوخ يسعى لتحقيق نفس الغاية كما يتبين من رسائله وفيها قال : « انى أحاول أن أقول شيئا مريحا على نفس ما يحدث فى الموسيقى » . ولم يكن هذا الكلام بلاغه جوفاء ، فقد حاول أن يرسم شخوصه سابحة فى عالم الأبدية وكتب إلى شقيقته يقول : « عندما نكثف الألوان فاننا نحقق ثانيه السكينة والتوافق الأبدى . فما يحدث فى الطبيعة شبيه بما يحدث فى موسيقى فاجنر التى رغم استخدام أوركسترا كبيرفى عزفها الا أنها تبدو حميمة الصلة بقلوبنا » .

ومات سيجالين فى سن صغيرة نسبيا (٤١ سنة) وشتت جهوده فى جملة مجالات كالأدب والتنقيب عن الآثار ولكنه ترك عبارات كثيرة بحث فيها عن أتباع الفن بمعناه الصحيح ، والاقتداء بـالموسيقى القـربية دائـما من قلوبنا ووجداننا ، فيجب أن لا يكون هناك فاصل كبير بين ما نراه وما نشعر به . وظل مؤمنا بهذه الغاية حتى مات فجأه وهو يحلم بالأساطير الأورفيه والحضارة الصينية وموسيقى جزر المحيط الهادى !

ونترك هؤلاء الشعراء الرمزيين الذين حاولوا تحويل الشعر إلى موسيقى ، وتركوا لنا أشعارا محيرة بلا معنى أو فكرة ، وكل ما فيها عبارة عن موسيقى داخلية لا يشعر بها أكثرنا ، أولا يحس بأنها قادرة على التشبه بالموسيقى الحقة ، ومما لا يختلف عليه هو أنهم عشقوا الموسيقى ، وحاولوا تحويل فن نظر إليـه طويلا على أنه الحد المقابل لها إلى الموسيقى أيضا وتأثر المصورون كما رأينا بهذا الاتجاه ، كما لاحظنا عنـد جوجـان وفان جـوخ ، اللذين ظلا يتبعـان الفن التشخيصى أى أنهما لم يحلقا فى سماء فن الموسيقى بالمعنى الصحيح . ثم جاء المصور الروسى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) الذى لم يقنع بمـا تحقق فى صوره جزئية عند أسلافه ، ومن ثم قال صراحة أنه يرسم الموسيقى ، وكسر الحد الفاصل بينها وبين التصوير ، لأن من يرى صوره يشعر باثارة مماثلة لما

يشعر به عند استماعه إلى الموسيقى الحقة . وأحيانا لا يسهل تحديد سر متعتنا وشعورنا بالارتياح . فلعل للخطوط والألوان نفس تأثير الهارمونية والايقاع فى الموسيقى ، وكثيرون منا لديهم احساس دفين ، ولكنه غير فعال ، بالعلاقة الوثيقة بين اللون ـ والموسيقى ـ أو لعل هذا الاحساس قد ضاع بسبب استغراقهم فى الموضوع الذى تمثله اللوحة ، ومن ثم اتجه كاندينسكى إلى الفن الذى لا يتعامل مع الموضوعات الأدبية ، أو المأخوذة عن الحياة أو الطبيعة ، أو الواقع ، وقلد الموسيقى فى تأليف فن تجريدى نابع من مشاعره وحدها ، سيتذوقه كل صاحب احساس موسيقى حق . ولكن كثيرين لا يعترفون بكاندينسكى كرائد الفن التشكيلى التجريدى ويرون بيكاسو هو الأحق بهذا اللقب . وعلى أية حال هذه المسألة متروكة لمؤرخى الفن ، ولكن من وجهه نظرنا الاستاطيقية يعد كتاب كاندينسكى عن « الجانب الروحى فى الفن» كتابا رائدا فى استاطيقا الفن التجريدى ، كما أن فنه كان فنا تجريديا خالصا ، غير مشوب بأى شوائب من الفن التشخيصى كما هو الحال عند بيكاسو فى بداية عهده .

ويستهل كاندينسكى فصله المسمى « لغة الشكل واللون » بالاستشهاد بشكسبير فى تاجر البندقية عندما يقول : « من لا يملك موسيقى فى داخله أو لا يتأثر بتناغم النغم الحلو ، يكون صالحا لارتكاب الخيانة والمؤامرة ، والابتزاز ، لأن ذبذبات روجه بليدة كظلمات الليل ، ومشاعره قاتمة مثل « أريبوس » . فلا تثقوا فى مثل هذا الرجل وانتبهوا إلى الموسيقى » . وانتبه كاندينسكى إلى الموسيقى ، وإلى كل ما قيل عن ضرورة اهتمام جميع الفنون ـ وبخاصة التصوير ـ بجعل الموسيقى دعامة لها ، وكان جوته من أوائل من عرفوا هذه الصلة ، ومن ثم يصح القول بأنه كان رائدا فى ادراكه للتصوير التجريدى الذى بزغ للوجود بعد قرابة مائة سنة من وفاته .

ويرى كاندينسكى أن التصوير يرتكن إلى دعامتين : اللون والشكل ، و « الشكل » قادر على الانفراد دون عون من اللون بتمثيل الموضوع سواء أكان واقعيا ، أو متخيلا ، أى ليس له أصل فى الواقع ، كما هو الحال فى الموسيقى واللون يحتاج إلى حدود تحده . ونحن نستطيع أن نتصور فى مخيلتنا لونا كاللون

الأحمر ممتدا إلى ما لانهاية . ولكن هذا اللون لا يؤثر فى وجداننا إلا إذا رأيناه بأعيننا فى شكل محدد . فهو عندما يترك بلا تحديد فانه لا يوحى بأى شىء ، وعلى عكس ذلك صوت آلة موسيقية كالطرومبيت أو « الطرومبة » فانه يؤثر فى أرواحنا سواء سمعناه داخل قاعة موسيقية أو فى الخلاء ، أو عزف منفردا أو ضمن الات أخرى ، وعندما نقدم اللون الأحمر فى لوحة مثلا فاننا نراعى أن نختار درجة من درجات الاحمرار تناسب غرضنا ، وأن يوضع هذا اللون على سطح محدد ، وللألوان المجاورة لهذا اللون الأحمر تأثير كبير عليه . كل هذا يثبت مدى سيطرة « الشكل » على اللون . وهذا يدحض ظن بعض مدارس التصوير التى قالت أن اللون هو كل شىء فى الفن التشكيلى . فالشكل له الغلبة ، وهو وحده الذى يحدد المعنى التعبيرى للوحة المرسومة . فإذا افترضنا مثلا شكلا هندسيا كالمثلث . انه بغير لون له قيمة روحية فى ذاته ، ولاشك أن « المثلث » عندما تضاف إليه أشكال هندسية أخرى كالمربع والدائرة ، سيكتسب قيما أخرى ، ولكن هذا لا ينفى القول بأن « المثلث » وحده له قيمة ، بخلاف اللون فلا قيمة له لأن « الشكل » هو الذى يُكسبه هذه القيمة .

و« الشكل » بمعناه المادى يعنى الحدود الفاصلة التى تفصل بين الألوان المختلفة ، ولكن الشكل له معنى « باطنى » أو « جوانى » كما كان يقول فيلسوفنا عثمان أمين ، لأنه يعبر عن الروح الكامنة فى أعماقنا .

ولا يختلف تأثير الشكل علينا سواء كانت مهمته تحديد الأسطح ، وتشكيلها فى صورة « أجسام مادية » ، أو إذا كان « مجردا » مضمونه كيان روحى لا مادى . « وغالبا ما يقع الموضوع الفنى بين هذين الحدين . أى قد يغلب عليه المعنى المادى ، أو المعنى الروحى المجرد . ونستطيع القول بأن التقدم الحديث فى الفن التشكيلى قد قربنا من الحد المجرد » ، أى أن التقدم فى الفن يهدف إلى بلوغ هذه الغاية « التجريدية » ، ولا سيما بعد أن أدركنا استحالة محاكاة الأجسام المادية واكتفينا بشكلها الروحى ، باعتباره قادرا على تحريك وجداننا ، حتى إذا لم نكسه بجسم خارجى لا يضيف إلى أثره الفنى على الإطلاق .

وكما يتبين من فن الموسيقى ، كلما ازداد الشكل تجريدا ازداد أثره الاستاطيقى وضوحا . وليس للعنصر المادى فى تركيب العمل الفنى ، الأثر الكبير الذى نسبته إليه بعض مذاهب فلسفة الفن ، بل أن المكونات المادية ذاتها عندما تندمج فى « الشكل » يصبح لها معنى تجريدى . ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى التخوف من تأثير « اللون » على فن التصوير ، فقد استطاع حذاق المصورين جعل الألوان تعبر عن قيم شكلية تجريدية . وهنا يتحدث كاندينسكى عن ناحية هامة ، وهى أثر الألوان على الانسان ، ويقسمها من هذه الناحية إلى نوعين : ألوان دافئة وألوان باردة ، أى إلى « قواتم » و « فواتح » . ولكل لون أربع حالات ، فهو اما يعبر عن الدفء والنور ، أو عن الدفء والقتامة ، أو عن البرد والنور ، أو عن البرد والقتامة . وإذا قلنا أن اللون يعبر عن الدفء ، كان أنسب لون يتمثل لنا هو اللون الأصفر ، وفى حالة التعبير عن البرد ، فان اللون المناظر هو الأزرق . وهذه القسمة ليست مطلقة ، ولا تدل على أن لكل لون تأثيرا واحدا لا يتغير . على العموم يعتقد كاندينسكى أن الألوان الدافئة تجعلنا نشعر بأن ما نشاهده يقترب منا ، والألوان الباردة توحى بعكس ذلك ، أى بالابتعاد عنا . وإذا قارننا اللونين الأصفر والأزرق ، أو بمعنى أصح دائرتين باللون الأصفر والأزرق سنشعر أن هناك حركة تدور فى الدائرة الصفراء وتشع من مركزها ، وكأنها تسعى للاقتراب من المشاهد . أما الدائرة الزرقاء فتبدو فيها حركة حلزونية شبيهة بحركة حيوان صغير يدخل قوقعته ، وتوحى بالابتعاد عن المشاهد .

وعندما يضاف اللون الأبيض إلى اللون الأصفر يزداد بطبيعة الحال ايحاؤه بالنور ، كما يزداد ايحاء اللون الأزرق بالقتامة إذا أضيف إليه اللون الأسود . هذا يعنى أن اللون الأصفر لا يصلح للقتامة ، مهما أضفنا إليه من اللون الأسود . فالصلة وثيقة بين الأصفر والأبيض ، وكذلك بين الأزرق والأسود .

ولا يسمح المقام هنا للكلام عن كل ما يجرى عند مزج هذين اللونين الرئيسيين : الأصفر والأزرق بالوان أخرى ، ولكننا نكتفى بالكلام عن خصائص اللونين الأصفر والأزرق . فاللون الأول هو أفضل ما يمثل التربة والحياة على الأرض ، ولا يصلح للتعبير عن أى معنى عميق . وبينه وبين

اللون الأزرق تعارض ، حتى أن امتزاجهما يبدو سقيما يشبه الخبل ، وربما الصرع ! والأزرق فى ذاته أكثر دلالة على المعانى العميقة ، وبخاصة عندما يزداد قتامة . وهو أكثر الألوان تعبيرا عن « الأخرويات » ويوحى لنا بالسكينة . وعندما يقترب من اللون الأسود يعبر عن الحزن الدفين الذى يفوق احتمال البشر . وعندما يتجه إلى البياض ، وهو اتجاه لا يناسب معناه الأصلى ، يضعف تأثيره ويتباعد ، ويشبه كاندينسكى تأثير الأزرق الباهت بصوت آلة الفلوتة ويشبه اللون الأزرق القاتم بصوت التشيلو ، وعندما تزداد قتامته يشبه آلة الكونترباص الراعدة ، وأقتم لون أزرق شبيه بصوت الأرغن .

وإذا مزجنا الأزرق والأصفر مزاجا متوازيا سيظهر اللون الأخضر . واللون الأخضر لا يوحى بأى حركة اقتراب أو ابتعاد ويشعرنا بالسكينة والاستقرار . وهذا ما يشعر به عالم البصريات والانسان العادى على السواء . فاللون الأخضر أكثر الألوان ايحاء بالبساطة والراحة ، ويستريح إلى تأثيره المجهدون . ولكن النظر إليه طويلا يثير الملل ، بعكس اللونين الحيويين : الأصفر والأزرق . ويصفه كاندينسكى وصفا لطيفا بأنه لون بورجوازى قنوع بعيد عن الطموح والتطلعات ! فهو لون الصيف عندما تهدأ عواصف الشتاء ويصمت الرعد والبرق .

ونترك هذين اللونين الهامين وننتقل إلى لون آخر هو اللون الأحمر المشهور بدفئه الذى يتدرج من الدفء إلى اللون الغائر الحرارة ، واللون الأحمر الفاتح قريب الشبه بالأصفر فى درجته الوسطى ، ويتشابه مع صوت الطرومبيت فى خشونته ورنينه . والأحمر السلقونى يشبه الحديد المتوهج ، وإذا أضيف إليه اللون الأزرق خمدت جذوته لأن اللون الأزرق لون أرستقراطى لا يطيق الامتزاج بالألوان الباردة ! ومن ثم ينتج عن هذا الامتزاج لون يدعى « اللون الوسخ » . وأرجو أن يرضى الفنانون التشكيليون فى مصر عن هذه التسمية . ولكن « الوساخة » لها جاذبيتها ، ولذا فمن الخطأ استبعاده كما حدث فى حركة مماثلة حاولت استبعاد الألوان غير المركبة . ويجتذب اللون الأحمر البدائيين الذين يكثرون من استخدامه فى أزيائهم وحليهم ، ولكنه خال من العمق ، ولا يكتسب هذا العمق إلا إذا امتزج بلون مناسب له .

واللون « البنى » غير عاطفى ولا يميل للحركـة ، وفيه يبـطل أثر اللون الأحمر المشارك فى تكوينه . ولكنه يوحى بالانسجام الـداخلى ، ويشبـه أثره هزيج الطبول . ونستطيع تعميق أثر اللون الأحمر باضافة اللون اللازوردى « السماوى » ، الذى يغير طابعه فيزيـد من حرارة لهيبـه ، ولكنه يقلل من فاعليته ولا يبـطلها تمـاما . ويشبـه هذا اللون النغمـات المتوسـطة الحزينـة للتشيلو ، وان تمتع بنقائه كأنه وجه فتاة صبوح ، ويذكرنا بغناء الفيولينه . أما الأحمـر الدافىء عنـدما يمتـزج باللون الأصفـر المناسب ، فـإنـه ينتـج اللون « البرتقالى » الذى يبدو صارخا فاضحا ، لا تستطيع العين تجاهله وانكاره فما أشبهه بانسان شديد الثقة فى قدراته ، وما أشبهه بصوت الراوى الانجيلى «فى القداس أو بآلة الفيولا داجامبا جدة « الفيولينه » .

وإذا اعتبرنا اللون البرتقالى لونا أحمر ممتزجـا بصفرة جعلتـه يقترب من مشاعرنا الأنسانية ، فإن « البنفسجى » على عكس ذلك يمثل اللون الأحمر وهو يتباعد عن الروح الانسانيـة بتأثـير « الزرقـة » . والأحمر المشـارك فى اللون البنفسجى يجب أن يكون أحمر باردا، لأن احتياجاتنا الروحية لا تسمح بمزج « أحمر دافىء » ، و« أزرق بارد » ، فهو يمثل اللون الأحمر « بعد تبريده » ومن ثم يعبر عن الحزن والسقم فلا عجب إذا اتخذته العجائز لونا لثيابهن ، ولبسته النساء فى الصين تعبيرا عن الحداد ، وأقرب الآلات الموسيقية تعبيرا عن هذا اللون هو النفير الإنجليزى أو النغمات العميقة لآله الباصون .

ولأول وهلة يبـدو كأن كـاندينسكى يعتقـد بعدم وجـود اختلاف بـين الموسيقى والتصوير وأن هذين الفنين مجرد وسيلتان تتحدثان لغة واحـدة . ولكنه فى الحق لا ينكر أوجه الاختلاف ، ويرى أنها ضروريـه حتى تناسب اختلاف الذوق والقدرة على التذوق التى قد تعتمد على أختلاف الحاسـة ، وعلى اختلاف حالتنا المزاجية ومن هنا جاء تعدد لغات التعبير ، وجاءت الكثرة اللامتناهية لطرائق الجمع بين الخطوط والنغمات ، والألوان ، فبعضها يشعرنا بالسلوى والتعاطف مثل موسيقى موتسارت ، والبعض الآخر يشعرنا بما فى القـوة الخفية من صـراع بلا جـدوى ، وانقـطاع فى تسلسـل الأحـداث ، أو بـامكان احـداث توازن بـين القوى المتضـاربة . فـلا غـرو إذا أصبـح

« التباين » العنصر الأساسى فى كل تأليف وتركيب وتكوين.كل هذا لا يتحقق بمجرد رص الألوان أو النغمات . فلابد أن يكون نابعا من أعماقنا كما يحدث فى الموسيقى ، لا أن يكون مجرد علاقات هندسية أو مكانية ، مادية صرفة . وهذا هو الخطأ الذى وقع فيه المذهب التكعيبى . وقد بارك كاندينسكى المحاولات التى قام بها فى عالم الموسيقى الموسيقيان أسكريابين وشونبرج عندما الفا موسيقى يمكن ترجمتها إلى لغة اللون ، وان كان هذا الاتجاه ما زال فى حاجة إلى مزيد من الجهد ، ولم يعش كاندينسكى ليرى التجارب الأخيرة فى هذا المضمار ، وأظنه ما كان ليرضى عن تجربة الموسيقى الأمريكى « جون كيج » .

وإذا كانت التجريدية عند كاندينسكى تجربة مستمدة من الموسيقى ، فان الأمر يختلف فى تجريدية بيكاسو الذى حقق التجريد بأسلوب مختلف . ولم يعترف بأن فنه تجريدى ، وعبر عن ذلك عندما قارن بين أسلوب الابداع قديما وحديثا . فقال : فى الماضى كانت اللوحة تقترب من الكمال فى جملة مراحل . ففى كل يوم يضيف المصور جديدا إلى لوحته ، حتى يبلغ هذا الكمال فى النهاية . أما عندى فالأمر يختلف فاننى فى كل يوم أمحو شيئا ما من اللوحة كأن أزيل خطا أو لونا أصفر أو أحمر وبذلك أجرد الصورة شيئا فشيئا ، حتى تصل إلى ما تسمونه بالصورة التجريدية ، ولكننى لا أعترف بوجود أشكال تجريدية أو غير ذلك ، وكل ما أعترف به هو وجود أشكال مقنعة فى كذبها ! وهذه الأكاذيب ضرورية لحياتنا العقلية ، ومنهاتتكون عقيدتنا الاستاطيقية . وكذلك لا يوجد ما يدعى بالفن التشخيصى والفن اللاتشخيصى . فكل شىء يبدو لنا فى مظهر المتشخص ، وحتى فى التفكير الميتافزيقى فاننا نعبر عن المعانى ، بوساطة تشخيصات رمزية ، ومن ثم ألا يبدو مثيرا للسخرية أن نتخيل وجود تصوير بلا تشخيص . فالشخص أو الدائرة أو الخط أو المربع كلها تتساوى ، انها كلها تشخيصات تؤثر فينا بدرجات متفاوتة ، ويكرر بيكاسو القول بعدم وجود فن تجريدى لأنك دائما تبدأ من شىء فى الواقع ، ثم تزيل بعد ذلك كل أثار أوعلامات الواقع . ولا خطر إذا فعلت ذلك لأن الفكرة التصويرية ستكون قد تركت على اللوحة أثرا لا يمحى . أغلب الظن أنها هى نقطة البدء

الحقيقية التى بدأ منها الفنان ، وحركت مشاعره وأفكاره التى سجنها فيها ، وبذلك أصبحت رمزا يدل على كل ما تحتويه من أفكار ومشاعر ، ويسميها النقاد وعشاق الفن فنا تجريديا لأن أشكالها ابتعدت عن الأشكال التقليدية ، ولم نعد قادرين على الحكم عليها بحواسنا ، فلابد أن تضرب على وتر حساس فى قلوبنا ، تماما مثلما يحدث فى الموسيقى ، وان كان بيكاسو لا يقول هذا الكلام !

***

١٩



خاتمة ومستقبل الفن

تضمنت الفصول السابقة قدرا قليلا جدا من الكثير الذى كتب فى الاستاطيقا وفلسفة الفن ، فما زال هذا الموضوع مثار خلاف كبير بين المفكرين . وأول قضايا الخلاف هى جدوى فلسفة الفن ؟ وهل أضافت حقا إلى معرفتنا بالفن ، وهل خسر الذين لم يعرفوا الاستاطيقا كثيرا من عدم احاطتهم بالنظريات العديدة ، والمتناقضة فى كثير من الأحيان ، وهل أثر ذلك على إبداعهم للفن أو تذوقهم له ؟ . من الصعب الاجابة على هذا السؤال . فقد يعزو من يجيبون عليه بالايجاب ما حدث من اقبال منقطع النظير على الفن واستهلاكه خلال القرنين الأخيرين ، إلى ما كتبه فلاسفة الفن ، ونقاد الفن ، باعتبارهم يتناولون الناحية التطبيقية للاستاطيقا . ولمعارضى هذا الاتجاه رأى مخالف ، فهم يرون التقدم التقنولوجى وراء هذا النهم الفنى من كلا طرفيه (المبدع والمتذوق) . والاقبال شديد على جميع الفنون التى سخرت التقنولوجية لغايتها كالسينما والتلفزيون مثلا . وأيضا الموسيقى ، التى زاد زبائنها بفضل المسجلات ، والتقدم الهائل فى العروض الموسيقية ، وانشاء القاعات الموسيقية ، والمستحدثات فى عالم الآلات الموسيقية ، والمسرح فى مقدمة الفنون التى جنت الكثير من التقدم التقنولوجى المتمثل فى التقدم المعمارى فى انشاء المسارح ، والعناية بالصوتيات وميكانزم تغيير المناظر ، وتوصيل الصوت إلى جميع المستمعين الذين قد يزيدون فى عددهم عن عشرة آلاف مستمع . فلم تعد هناك حاجة للصراخ والإرهاق اللذين عانى منهما ممثلو

القرون الغابرة . وكان أغلب المستمعين يسألون المتفرجين سعداء الحظ الجالسين فى الصفوف الأولى عما سمعوا وأحيانا لا يرون أغلب الممثلين لأن دور العرض المسرحى كانت مصممة للنخبة فحسب . وأذكر أننى جلست فى إحدى المرات فى أهم بناوير الأوبرا المصرية وظل عنقى ملتويا أسبوعا بكامله ، مع أننى أجلس فى كرسى من أهم كراسى الأوبرا ، يغبطنى عليه المتفرجون فى أعلى التياترو الذين دفعوا كل ما فى جيوبهم لمشاهدة الأوبرا ، بينما كنت مدعوا ، لم أدفع حتى ثمن كوبى العصير الفاخر اللذين تناولتهما خلال الاستراحتين !

ولنترك التقنولوجيا جانبا ، وقبل أن نتحدث عن مستقبل الفن ، نذكر سمة هامة ظهرت فى القرن الحالى ، وعزاها بعض المفكرين أحيانا إلى الفن الحديث(١) ، الذى تجاهل الكسب الضخم الذى حققته الحركة الرومانتيكية عندما جردت الفن من تبعيته للارستقراطية ، وجعلته حقا لجميع أفراد الشعب . فبدلا من الارستقراطية بحكم الانتماء إلى طبقة النبلاء والحكام ، ظهرت أرستقراطية جديدة ، متحذلقة من المفكرين والمتبحرين فى الثقافة ، الذين ناصروا فنا جديدا بعيدا فى معانيه ومشاعره عن مشاعر السواد الأعظم من المتذوقين . فنا غير مفهوم وبعيد الصلة بالواقع ، بل وبالانسان ، وفيما مضى كانت الأعمال الفنية تتذوق بعد أن يألفها الجمهور ، جمهور المتلقين ، دون دراسة أو علم . حقا كانت الأعمال الفنية تقابل للوهلة الأولى مقابلة سيئة . وكم وصم حتى عظماء الموسيقيين بالخبل عندما عجزت الجماهير عن تذوق موسيقاهم للوهلة الأولى . فالأعمال الأخيرة لبيتهوفن مثلا لم تلق أى اعجاب فنى ووصفت بأنها من ابداع موسيقى أطرش ، وربما مخبول . كل هذا أمر عادى فى تاريخ الفن . ولكن الفن الحديث قد غالى فى ابتعاده عن أفئدة المتذوقين على اختلاف مشاربهم . فقد أبدع فنا جديدا بعيد الارتباط بالإنسان ، أى أنتج طلاسم يفهمها قلة صغيرة جدا ، أما جموع المتذوقين الأخرين فانهم لا يشعرون بأى صلة تربطهم بها .

---

(١) خوزيه اورتجا أى جاسيه فى كتاب **The Dehumanization** of Art .

فالإنسان يعجب بالتمثيلية عندما يشعر باهتمام بالمصير الأنسانى الـذى يعرض أمامه ، وعندما يرى عـلاقة بينـه وبين شخـوص التمثيلية . ويتـأثر بأفراحها وأتراحها ، لأنه يعرف أنها نابعة من أشخاص حية يستطيع أن يراها فى المجتمع ، ويصف العمل بأنه جيد إذا نجح فى ايهامه بأن الشخوص الخيالية لا تختلف عن الشخوص الأحياء الذين يعرفهم . والتصوير يستهويه إذا رأى فى لوحاته موضوعات تدور حول الانسـان ، ويوصف المنـظر الطبيعى بأنه لطيف إذا عرض مشهدا لمواقع تستحب زيارتها .

كل هذه المسائل معروفة لنا ، وقد تعرضت للنقد فى القرن التاسع عشر لانها ابتعـدت عن المعـانى الاستـاطيقيـة الحقـة ، واتجهت إلى تملق غـرائـز الإنسان . ومن ثم وصفها الاستاطيقيون والنقاد الفنيون بـأنها مزجت الفن بمؤثرات عاطفية من خارج الفن ، وكأنها تتملق الجماهير وتنشد رضاها باتباع هذا السبيل ، ونجحت فى تحقيق جماهيريتها . لا بفضل مميزاتها الفنية ، ولكن بفضل « الطُعم » الانسانى الذى ضمنتـه هذا العمـل الفنى . ويرى هؤلاء المتقدمونأن من واجب الفنانين أن يقدموا فنا خالصا . وعندما قدموا هذا الفن الخالص ، استبعدوا كل المؤثرات الشعورية والعاطفية ، التى كانت تنسب إلى العمل الفنى . وبذلك أنتجوا أشياء لا يفهمها الا أصحاب المواهب الفنيـة الحقة ، أى أنتجوا فنا للفنانين ، وليس لمتذوقى الفن ، وهكذا ظهر فن حديث يبحث عن النقاء الفنى ، ويحاول أن يبتعد عن أساليب الفن التقليدى الذى كان يضيف إلى المضمون الفنى شوائب وتوابل حريفة تضمن التأثير الفورى أو « المضمـون » فى مشاعـر جماهـير المتلقين . ولا يهمهم بعـد ذلـك سخط الجماهير غير الواعية بالرسالة الحقة للفن ، وهم يسمعون تذمرهم وسخطهم ويهزون أكتافهم ، فكما لا ينبغى أن تملى الجماهير عـلى الأطباء والمهنـدسين أراءها . فكذلك الحال مـع الفنانـين ، لنتركهم يبـدعون وفقـا لرؤ يـاهم الفنية ، ولا نرغمهم على تشويـه هذه المبـدعات بمـا يضيفونـه من حواشى لاسترضاء الجماهير التى تعرف كيف تتأثر عاطفيا ولكنها لا تعرف كيف تتأثر فنيا .

فما هو الحل ؟ يرى الكاتب الذى استشهدت بكلامه أن علينا أحد امرين . أما أن نطلق الرصاص على هؤلاء الفنانين الذين أفسدوا متعتنا ، أو نحاول أن نفهمهم . ولكن علينا أن لا نقف فى وجوههم ، ونعترض سبيلهم . وقد يقال ولماذا لا يبدعون أعمالا مستحبة كالتى عرفناها قبل ذلك ؟ فيكون الرد أن لكل عصر فنه ، أو لكل أوان أذان ، كما نقول فى أمثالنا العامة ، ولن نستطيع أن نحاكى روح عصر آخر ولى وأنقضى . وهكذا يتشبث الفن الحديث بموقفه واتجاهاته التى تتلخص فيما يلى :

(١) الفن شىء والإنسان شىء آخر . (٢) الابتعاد عن الأشكال الحية .

(٣) العمل الفنى عمل فنى فقط لا غير ، ولا يجب أن يجر فى أذياله أى شىء آخر .

(٤) الفن لعب . (٥) الفن بطبيعته يجنح إلى السخرية والمزاح .

(٦) الفن لا ينشد أى غايات تتسامى عن المعانى الدنيوية .

وهكذا تحررت كل الفنون من المشاعر الأنسانية ، ولم يعد الفنانون يحكمون على أعمالهم الفنية بمدى استيلائها على قلوب زبائنهم ، أو بالدموع التى كانت تنهمر بعد مشاهدة التراجيديا ، والضحكات التى يجرى وراءها جمهور المسارح الكوميدية ، فمهمة الفنان هى خلق شىء جديد ، لم يسبق وجوده من قبل ، والفنان لا يسمى فنانا إلا إذا أضاف جديدا فهو يسمى بالإنجليزيةAuthor وهى من كلمة لاتينية تعنى auctarبمعنى المُضيف أو الذى يزيد . ومن هنا جاءت كلمة auction بمعنى المزاد . ولا معنى للفن إذا كانت مهمته « تشخيصية » أى يعيد تمثيل أو محاكاة الواقع ، ولكن عمله هو انشاء عوالم متخيلة . ولن يحقق هذه الغاية الا إذا نبذ الحياة ، ووضع نفسه فى مكانة أسمى منها ! فعليه الا ينظر إلى ما يثير مشاعر الجماهير نظرة جادة ، لأنها خارجة عن اهتماماته . وهكذا لم يعد الفنان الحديث يعبأ بما يدور حوله ، ولا يهمه تحرير الانسانية ، وانقاذها من التهلكة . وهى المهمة التى اضطلع الفن بها إلى جوار الدين ، بل واستغل الدين اقبال الناس على الفن فسخره لهذه الغاية . والمدهش أن أصحاب النزعات المحافظة والتقليدية قد ضعف

تأثيرهم ، ولعلنا نلاحظ بعض مظاهر لذلك ، عندما نقرأ سخرية أصحاب الشعر الحر أو المرسل من الشعر التقليدى أو العمودى ، وقد يكون لهذه السخرية ما يبررها عندما يردد الشعراء المحدثون أفكارا بالية أو يلجأون إلى استعارات لم تعد تساير الزمان ، ولكن لا أحد ينكر أن الشعر المحافظ يهز وجداننا ، ويتضمن الكثير من المعانى الخالدة التى تبدو جديدة دائما .

خلاصة القول لم يعد مستطاعا العودة إلى القديم . فالتاريخ لا يعيد نفسه كما يقال لنا كل يوم فى الصحف ، وهكذا لم يرض كثير من المفكرين عن هذا الاتجاه الخطير . ووصموه بعبارات كثيرة فقالوا انه من دلائل افلاس الفن ، بل وقال مؤرخ مشهور أن الحضارة الغربية قد اضمحلت ، وأصيبت بالعقم ولم تعد قادرة على الاتيان بجديد . فالفن كان دائما ترومتر الحضارة ، وارتفاع الحضارة وازدهارها يعنى سمو الفن وازدهاره ، والحضارات لا تقيس رقيها بما يجرى فى العلم والتكنولوجيا ، لذا وصفت حضارتنا الحديثة أنها أفلست رغم ما فيها من ازدهار غير عادى للعلم ، ورغم مظاهر الرقى المادى الملحوظة فى كل مكان . فالدليل الوحيد على أن الحضارة مازالت خصبة قادرة على الازدهار ، هو ظهور شاعر أو موسيقى أو مصور عظيم . فهل هناك « وصفة » يمكن أن تقال لاستحضار هؤلاء الفنانين العظام ؟ . وهل يظهر من بين العاملين فى الفن الحديث من يوصف بهذه الصفة ؟ . كل هذه الأسئلة مازالت تتردد ويجاب عليها اجابات مختلفة . فمن قائل أن الفن قد انقضى عهده . وقد لا نشاهد فى زماننا فنا جديدا آخر ، وأن هناك عصور ابداع وعصور استهلاك ، ونحن نعيش فى عصر استهلاك للفن ، وبوسع كل انسان الآن أن يستمتع بالتراث الهائل للفن ، ولا أظنه سيعرف أكثر من نزر يسير منه . وعصرنا طماع إذا ظن أنه قادر على التمتع بالصفتين : الابداع والتذوق معا . فيكفيه أنه يتذوق قدرا غير معقول من مبدعات العصور الماضية ، ومن كافة البقاع . وهذه ميزة لم تعرفها العصور الغابرة التى لم تكن تستمتع حتى بالفن الذى يبدع على أرضها . أما نحن فقادرون على تذوق فنون جميع القارات . حتى ونحن قابعون فى عقر دارنا فلننتظر إلى أن يرزق الله العالم بفنانين فطاحل من الطراز الخالد الذى أثرى البشرية بما لا حصر له من آيات الفن . ولن

تحدى جميع معاهدنا الفنية ، وكتاباتنا الأستاطيقية ، لتغيير مصير البشرية ، وخلق أمثال هؤلاء الفنانين الذين سبقتهم أيضـا عصور عقيمـة . ولا أحد يعرف سر ظهور هؤلاء الأساطين . فهم قد يظهرون فى عصور الازدهار ، وعصور الاضمحلال معا . ويظهرون فى فجر الحضارة وعند أفولها أيضا . ومن المستحيل التنبؤ بموعد ظهورهم ، أو اكتشاف علامات النبوغ الفنى ، فى الكروموزومات ، وتركيب الخلايا ، فلم يخلق المجهر القادر على الكشف عن جرثومة العبقرية الفنية . وقد نستطيع أن نربى العلماء ورجال السياسة ورجـال الدين ، وغيـرهم ، ولكن هيهات أن يحـدث نفس الشىء فى عالم الفن ، فاغلقوا معاهدكم الفنية لأنها لن تستطيع أن تخرج غير أدعياء فن ، يعيشون متطفلين على مبدعات الأمس .

هذا رأى قد يظن انه معقول ، وإن بدا فيه مسحة من التشاؤم ، وننعد إلى رأى مقابل يهتم بروح العصر ، ويرى أننا نحيا فى عصر علمى تكنولوجى شئنا أم لم نشأ ، فكل ما يـظهر الآن يجب أن يعتـرف بالعلم ، وانتصـاراته المتتابعة التى حققت فى مدى قرن من الزمان أضعـاف ما تحقق ، منـذ فجر الخليقة وما زال تيار العلم متواصلا ، ومن العبث تجاهله ، ومن السذاجة أن ينكر الفن فضل العلم عليه ، رغم مكابرة الأدعياء . وهل استطاع الانسان ، فى مختلف مجـالات الحيـاة ، ومنهـا الفن ، انكـار أثـار اكتشـاف البخـار ، والكهرباء ، والردار ، والكومبيوتر حديثا ، الذى غزا كل مجال ، وحقق أمجادا كبيرة طورت حياة الأنسان . ففى عالم الطب له معجزات كبيرة ، وفى عالم الفضـاء حققنا أعـظم أحلام البشـرية فـوصلنا إلى القمـر ، وقطعنـا بعض صخوره . ودخلنا أمعاء الآنسان وعرفنا عللها ومصائبها ، فهل يستطيع الفن أن يتجاهل كل هذا ويعتقد أن آياته التى ظهرت فى عصور متخلفة نسبيا أرقى من كل منجزات العلم والتقنولوجيا ؟ .

بطبيعة الحال انضم إلى هذا التيار الاخير كثيرون من الفنانين فى مختلف المجالات ، فمن مميزات العصـر الحالى ، أو ربمـا من سيئاتـه غزارة ثقـافته الفنانين . نعم لقد جمع فنانو النهضة بين أكثر من فن ، وكانوا أحيانا علماء وفنـانين معـا ، ولا ننسى دافنشى ، ولكن العلم حاليـا قد اتسم بصفـات

جـديـدة ، وقد اتسع اتساعا غير معقول ، ولا انفصال فيه بين العلم النظرى والتقنولوجى ، ولذا فإننا لا نعجب إذا سمعنا أن الفنانين المحدثين يعرفون الاحصاء والكمبيوتر ، والرياضيات ، والفيـزياء ويسخـرونها فى أغراضهم الفنية ، وهم يعرفون أن الأذن وباقى الحواس ، لها طابع محافظ فهى تخشى الجديد ، وتفضل تذوق ما اعتادته ، وربما رجع ذلك إلى كسل هذه الحواس ، أو لأن لديها تراثا كبيرا يكفيها ، وترى أن تذوقه انفع من متابعة التجـارب الجديدة ، ولكن هذا لا يعنى أن الفنانين المحدثين أقل قدرة من جدودهم ، فهم قادرون على ابتكار أعمال فنية لها نفس مميزات الأعمال الكلاسيكية التى اجتذبت الناس لقرون عديدة ، ومن آيات ذلك ما ابتدعه الفنانون فى بداية تعلمهم الفن . فلدينا مؤلفات تقليدية للشعراء وكتاب التمثيلية المحدثين .

وقد ألف الموسيقيان استرافنسكى وبارتوك فى شبـابهما أعمـالا على الـطريقة التقليدية . ومر بيكاسو فى مرحلة تكعيبية وواقعية قبـل اقدامـه على ابتكـار أعماله التى خـلدت اسمه ، ومن ثم فمن واجبنا الا نسخر أو نتشاءم إذا أنتج الفنـانون عـلى اختلاف نحلهم أعمـالا غريبـة . فهم يسعون إلى مـواصلة التقدم ، وحمل مشعله واستمرار اتقاد جذوته ، ويرون أنه من العبث اغفال روح العصر ، ولما كانت التقنولوجية حقيقة لا تقبل الانكار لذا فمن واجبنا أن نحسن الاستفادة بها ، على أن تكون هذه التقنولوجية تابعة لنـا ولا نكون اتباعا لها ، وبعبارة أدق أن نكون اسيادا لها نسخرها لصالح أعمالنا الفنية . فلا بأس من استعمال الكمبيوتر وتحضير الموسيقى فى المعامل ، كما يحدث فى حالة معامل الكمياء . ولربمـا ساعـدتنا عـلى الاستغناء عن طـرق التدوين الموسيقى السائدة بعيوبها وصعوباتها ، ومساعدتنا على اكتشاف عوالم جديدة من النغم ، واكتشاف عالم الصـوت بأسـره ، وإذا لم يظهـر عباقـرة فى هذا الجيل ، فاننا نكون قد مهدنا السبيل أمام من يظهرون منهم فى الجيل التالى .

وفى عالم المسرح لماذا لا تكتشف الات الكترونية تلازم الممثل وتقوم بدور الملقن فتهمس فى أذنه بكلمات دوره بدلا من أن يستمع إليها من الملقن الغلبان الجالس فى الكمبوشة ، ونلقى عليه الاتهـامات جـزافا إذا أخـطأ الممثل فى دوره ، ويعجز عن مواجهة الاتهام إذا كان الممثل شخصيـة مرمـوقة يخشى

بـاسها ، وفى عـالم التصويـر استحضرت بـالفعل الـوانا جـديدة بمسـاعـدة الكومبيوتر ، ورسمت أشكالا جديدة .

وهل ننسى الكواكب البعيدة التى سيزورها الفنانـون مستقبلا ، وهـل نطالبهم حين ذاك بأن يرددوا نفس النغمات التى وضعت على سطح أرضنا الحبيبة .

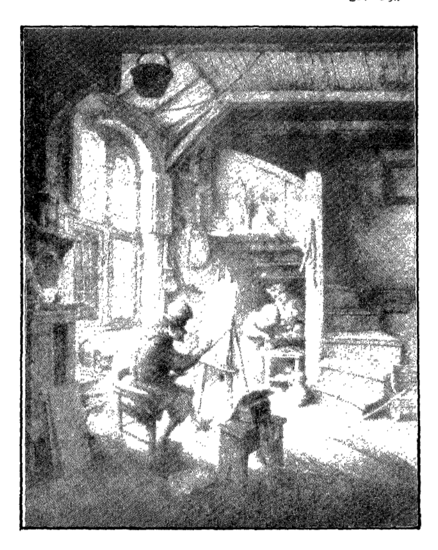
* * *



اللوحات

١ أوستاد Ostade (أدريان فان -
١٦١٠ - ١٦٨٥)

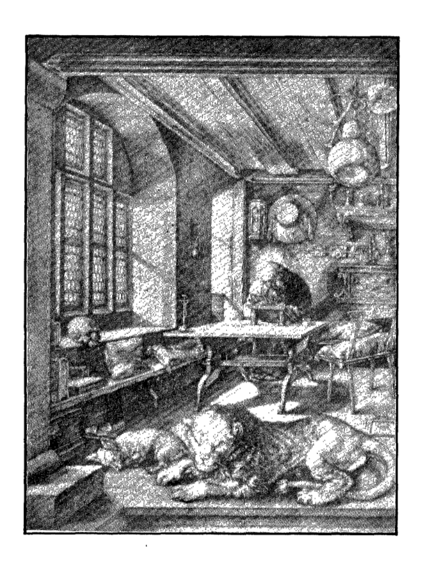
سان جيروم واستشهد بها المؤلف عند كلامه عن اللونيات ، وحرص الرسام على إظهار الشخص وحامل الصورة على نحو محدد المعالم مستعينا بالألوان فى إبراز التباين



٢

دورر Duerer (البرخت - ١٤٧١ - ١٥٢٨)

وقد إختار موضوع سان جيروم أيضا ، وحقق نفس غاية اللوحة السابقة إعتمادا على الخطوط عوضا عن اللون



٣

برونزينو Bronzino (أنولـو تورى - ١٥٠٣ - ١٥٧٢ م)

· وقد تميز بخطياته التى استطاعت إبراز جميع تفـاصيل نقوش الرداء وملامح الوجه



٤

فيلاسكيز Velazquez (دييجو دى سيلفا ١٥٩٩ - ١٦٦٠)

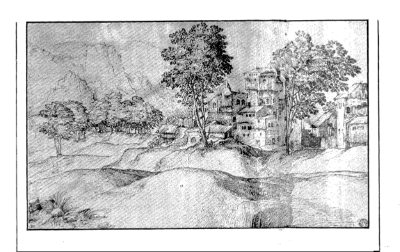
ولم يعن فى لوحته التى صور فيها أميرة طفلة بتفاصيل حليات الثوب ، بقدر تركيزه على الصورة المتألقة للأميرة فى جملتها مستعينا فى ذلك باللونيات .

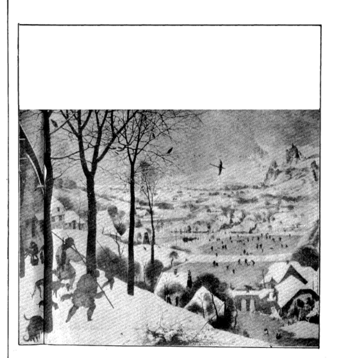




تيتيان (Titian Tiziano Vecellio
(١٤٨٧ ؟ ١٥٧٦)

ونلاحظ فى رسمه للمناظر الطبيعية عنايته برص مكونات اللوحة كأنها متجاورة فى مستوى واحد .







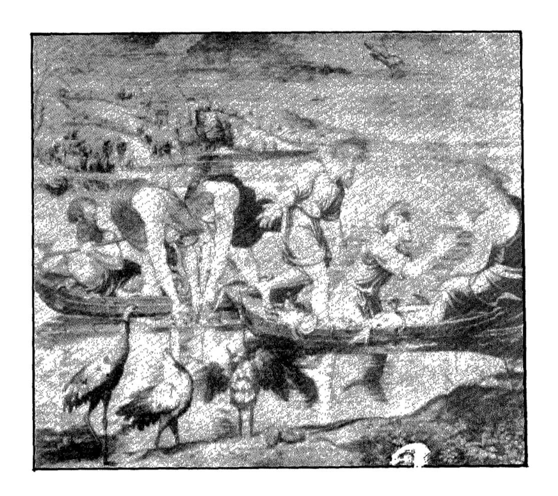
٦

بـروجيـل الأكبـر Brueghel بيتر
١٥٢٥ - ١٥٦٩

صـورة الصيادين فى المنـاطق الجليديـة وفيهـا تـظهـر
المكونات فى مستويات عدة معبرة عن الحركة والتلاحق
RECESSION

٧ رافــائــيــللو Roffaelo Sanzio
(١٤٨٣ - ١٥٢٠)

ونرى فى اللوحة القوارب ، وبهاسته رجال جمعوا فى مستوى واحد ، وكان أعلاهم قامة هو القديس زندرو ، وقدمهم المصور فى صورة مؤثرة - حافلة بالتفاصيل وهم ينحنون أمام يسوع .



٧

٨ روبنز Rubens بيتر بول (١٥٧٧ - ١٦٤٠)

ويؤكد المؤلف أن اللوحة السابقة قد خطرت ببال الرسام عندما رسم هذه اللوحة وأعاد تقديم جميع مكوناتها الأساسية ، مع التركيز على إبراز حركية الشخوص ، وبذلك قدمها متلاحقة بدلا من حالة التجاور السابقة .

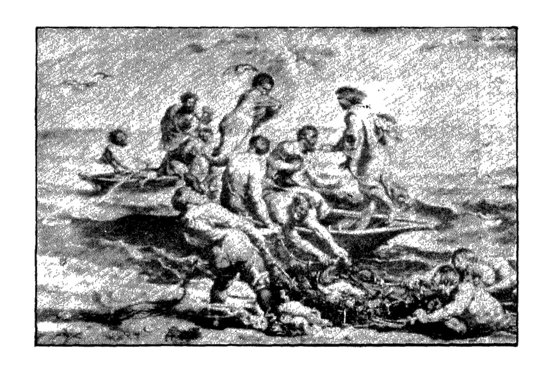


٨



فان دايك Vandyck أو Vandyke
١٥٩٩ - ١٦٤١

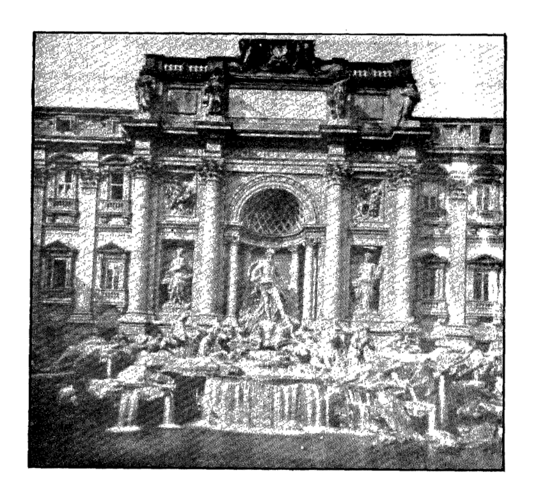
وتناول نفس موضوع اللوحتين السابقتين واقتدى
بروبنز فركز على عنصر الحركة وإظهار الشخصيات فى
مستويات متعددة .





نافورة تريفى بروما Rome Fontana Trevi

ويعرفها معظمنا وقد إستشهد بها المؤلف للدلالة على كيفية تناول النحاتين فى عصر الباروك لعنصر الحركة رغم صعوبته فى فن النحت ونرى نبتون وقد برز من تجويف جدار العمل الفنى والمياه تتدفق منه فى كل اتجاه موحية بالحركة



١١

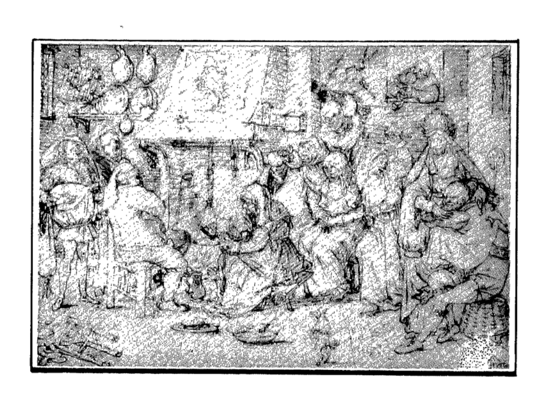
بـوش Hieronymsus Bosch
(١٤٥٠ - ١٦١٦ ؟)

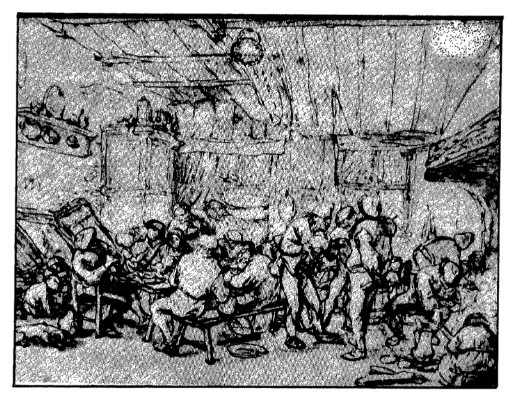
والتزم مصور هـذه اللوحة بـالأسلوب القديم فى ناحية ترتيب شخوصهـا . وعدم تعـداد موضـوعات الإهتمـام ، فجميع الشخـوص تشترك فى مـوضـوع إهتمام واحد .

١٢

أوستاد Ostade

ويمثل الباروك فيقدم شخوصا عديدة قد تشترك فى فكرة واحدة ولكنها تختلف إختلافا متعددا فى تعبيرها







١٣ رمبـرانت Rembrandt (١٦٠٦ - ١٦٦٩)

لـوحة شجـرات السنديان الثلاث . ورغم مـا يبـدو ظاهريا من تركيز الفنان على معنى واحد ، إلا أنه أراد التعبـير عن التعارض الخفى بـين الخـطوط الـرأسية والامتـداد الكبـير للمسـطح ، نـع الاعتمـاد عـلى الشجرات الثلاث لتأكيد هذا المعنى .

١٤

تينتوريتو Tintoretto جاكوبو روبستو
(١٥١٨ - ١٥٩٤)

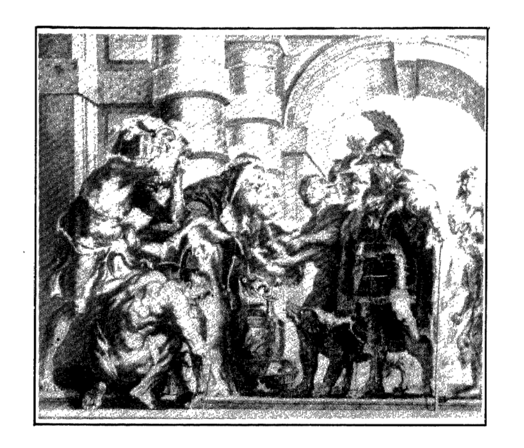
وفى هذه اللوحة قدوم العذراء إلى المعبد لم يتخل الرسام عن تقديم شخوصه فى شكل بروفيلى ، وإن كان قد تجنب إظهارها في مستوى واحد ، فقدمها على درجات سلم لكى تبدو جميعا فى صورة واضحة مع حرصه على التعبير عن معنى الحركة أيضا .



١٥	تينتوريتو أيضا

لوحة الرحمة Pieta وهى لوحة شهيرة رائعة فى تعبيرها ووضوحه كما إرتسم على وجه يسوع الذى غمره المصور ببعض الظلال متخليا عن الأسس التشكيلية ولكنه عوضها بالتركيز على الجبهة وجزء صغير من أسفل الوجه وبذلك عبر تعبيرا واضحا عن معنى المعاناة وكم تبدو عينا العذراء معبرة عن الأسى وهى تكاد تتداعى وبذلك حقق تنتوريتو الوضوح باتباع أسلوب غير تقليدى .





١٦ روبنز

ولم يرض عن نزوع القرن السادس عشر إلى وضع
الشخصية الرئيسية **فى محور الصورة** وبذلك يتحول
هـذا المحـور من الأسلوب التقتـونى (المغلق) إلى
الأسلوب الأتقتونى لعصر الباروك .



ايزينبرانت Isenbrant

وتمثل لوحته الخضوع الكامل للأسلوب التقتوني في القرن السادس عشر .



المحتويـات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٦٧٩ /١٩٩٣

I.S.B.N. 977-01 - 3093 -1

هناك عدة قضايا للفن تثير الفضول وتحتاج إلى بعض الإيضاح كقضية وحدة الفنون والخلق الفنى والشكل والمضمون وعلاقة الفن بالمجتمع والأخلاق وغير ذلك من القضايا التى تناولها الكتاب بالإضافة إلى التعريف بنظريات حديثة للفن لم تنشر بمصر من قبل مثل نظريات برجسون وبول فاليرى وفورينجر والعلاقة بين الموسيقى والتصوير.

٦٧٥ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب